RIVISTA

Teatrale Italiana

(D'ARTE LIRICA E DRAMMATICA)

Anno V. - Volume IX.

ITALIA, 1905.

INDICE DEL NONO VOLUME

Bibliografia.

Lasciamo parlare le Opere e la Storia...

E tutto si riduce, a parer mio
(Come disse un poeta di Mugello)
A dire "Escl di lì, cl vo' star io.„

È noto che tra le forme d'arti belle, quella del teatro è la più insofferente di programmi; eppure, manco a farlo apposta, è proprio nel teatro... italiano, che oltre le *pochades* francesi, si vogliono importare tutte le ricette del " saper concepire „ e del " saper scrivere „. È una piccola manìa che annoia qualcuno e diverte qualche altro; e se non vi fossero i grulli che fanno temere che possa scambiarsi per la tavola d'una nuova legge che sta per caderci dal cielo, si pregherebbe da tutti il Supremo Tutore delle cose dell'Arte in Italia, di farla crescere e moltiplicare per la gioia degli spiriti affaticati e meritevoli di qualche beneficante distrazione. Io farei cosa poco delicata a metter bocca su quanto han detto Ugo Ojetti e Roberto Bracco, in questi giorni; il secondo in contraddizione del primo, e viceversa. È cosa che riguarda i due valorosi contendenti la ragione o il torto della loro polemica, e se la sbrighino e d'amore e d'accordo. A me, che sono tra i pochissimi, i quali, da quindici anni a questa parte, contro ogni attacco serio e ogni canzonatura bonaria o maligna, han sostenuto e sostengono la vita e l'attività reali e ascendenti del teatro italiano, a me, dico, preme ricordare e dimostrare come questa vita e questa attività non siano nei

sogni dei pochi, ma esistano nella eloquenza di fatti compiuti e d' altri in via di compiersi sempre meglio, e per raggiungere quella saldezza unitaria che è nell' ordine stesso delle cose e non nei voti o nelle ragioni critico-positivistiche di Tizio o di Cajo.

Prima di passare a questa dimostrazione, che intendo compiere, e mi sarà facile, con la necessaria rapidità, voglio concludere intorno al concetto iniziale di questo articolo. Sono in buona vena e non voglio chiamare stucchevole e ridicola, ma solo divertente, la tendenza che da un pezzo in qua si va espandendo in Italia, per opera di alcuni tra coloro che tentano la fortuna della scena drammatica, e per la quale ascoltiamo attoniti in che debbano consistere le essenze e le forme dell' opera teatrale tra noi. Ogni autore, specialmente se nuovo all' arringo, appare come un Messia (oh, la rinascita delle interviste!), e non si accorge, l' imprudente, che l'avvento di tanti Messii discredita quella del primo, che fu detto il Messia Liberatore, appunto per le singolarità del suo caso!

Creandone molti, noi discrediteremo, tutto a nostro danno, la provvida secolare istituzione, e che cosa ce ne faremo più della vita nostra, almeno nel teatro di prosa?

Ogni nuovo Messia, dicevo, bandisce la sua legge. La sua legge? Mi esprimo male: quella che dev' essere la legge di tutto il mondo..... cartaceo teatrale! Viene uno e dice: " Io sono il teatro di poesia „. Un altro: " Io quello patriottico „. Un altro: " Io quello di psicologia popolare „. Un altro: " Io quello storico „. Attorno a queste volontarie presentazioni o, se volete, auto-presentazioni, giù, la pioggia fitta e fastidiosa di tutte le affermazioni, di tutte le scoperte, di tutte le promesse; insomma, di tutti gli arbitrii cervellotici. L' audacia vela gli occhi e illude fino a far credere che una stamburata di queste, possa riuscire sufficiente a schiacciare tutti i produttori esistenti, per creare il nuovo idolo!

Dite la verità, voi pochi ma buoni che mi leggete, non è divertente tutto questo affannarsi, tutto questo agitarsi, per azzeccarne delle grosse, l' une su l' altre, e venirci a demolire o a creare, ogni tre quarti d' ora, il teatro italiano?!

Ho fatto bene, la gazzarra autorizza o no, a ricorrere a Giusti, e ripetere le parole di questa sua terzina:

E tutto si riduce, a parer mio
(Come disse un poeta di Mugello),
A dire "Esci di lì, ci vo' star io„?

⁂

Calmiamoci, per carità, diamo luogo alla ragione, rasserèniamoci: è un omaggio che dobbiamo all' Arte, è un dovere che dobbiamo compiere verso la nostra salute.

Non sarebbe dovere dei contendenti, di lasciare la parola alle Opere; e di tutti, contendenti e Opere, di lasciarla alla Critica e alla Storia? Perchè, si rida o no, esiste anche una Storia del teatro italiano, che attende il suo compilatore illuminato e geniale, e l'avrà come l'ànno avuto quelle dei teatri delle Nazioni sorelle... in Arte!

Gli studii preparatorii di questa Storia, sereni e profondi, esistono, e di giorno in giorno si accrescono e arricchiscono, sottraendosi al clamore del minuto e mirando a consolidarsi e a sfidare il tempo. Voi lo sapete, lettori miei, la storia non teme "l'attimo fuggente„. lo temono i produttori, e non hanno torto, forse, ma non corran troppo anch'essi... Le corse sfrenate sono come quei tali "voli alti e repentini„!...

Le foghe polemiche in Italia, sono un po' come le piogge di proiettili nelle guerre: cadono per uccidere l'avversario o per spezzare, distruggere la cosa contro cui son lanciate.

Ma i presunti morti delle polemiche possono risorgere con più vigore, e allora che cosa rimarrà della donchisciottata?

Per amor di polemica contro il teatro, ancora si cita il necrologio d' un egregio scrittore, che il proprio ardente amore alle *sue* commedie, non vide ricambiato appunto dal teatro! E occorre che ve ne faccia il nome?

Lascio questo compito ad Ojetti, anche per non turbargli la certezza nel diniego suo bizzarro, e ora in via di schiarimento, di trovarsi in buona compagnia.

Più sereno e, come sempre, felice nella grande sua intuizione delle cose, Giosuè Carducci, il quale di fronte ad una

modesta prova di teatro, or è qualche anno, contrariamente a quando fino allora lo stato delle cose gli aveva pur fatto vedere e dire, non esita a riconoscere che la scena di prosa italica muove a conquistare il suo posto, anche in Italia. E la visione del Poeta non è animata da false luci soggettive; è rischiarata da una fiamma di verità a cui possono scaldarsi tutte le anime degli iniziati senza preconcetti!

Per amor di polemica, sempre, uno smagliante scrittore nostro, un pubblicista, che è seguito ed ammirato da quanti intendono ed amano il bello, riassume per l'estero, la Storia del teatro italiano, e vi salta di peso la persona e le opere di Vittorio Alfieri! E in questa soppressione, mentalmente, ha dovuto cadere anche il buon Ojetti, se ha potuto scrivere:

" Quando dico un teatro nazionale io parlo non d'un teatro qualunque, che sia scritto da autori nati in Italia in una lingua più o meno italiana, ma d'un teatro che riveli *una anima nazionale* differente in tutto o in parte dall' anima francese o dall'anima russa. „

E se altro non avesse fatto di vivo e caratteristico l'Alfieri, non basterebbe il prodigio compiuto dall'anima sua sdegnosa di compendiare in sè tutto l'ardore dell'anima italiana del suo tempo, per rivelarla al popolo desioso di libertà, nel suo teatro, ed eccitare quelle sante rivolte che, di tempo in tempo, sono andate crescendo e fortificandosi fino a darci, non dimentiche di vecchi vaticinii e con nuovi e varii fattori, quella libertà che godiamo e della quale, in più cose, non ci mostriamo ancora degni?

Si comprende che non faccio risalire ad Alfieri il primo segno del riscatto nostro, nè a lui il compimento; ma fermo, nella sua opera di teatro, un largo segno unanime di sentimento nazionale, nell'intento di negare assolutamente che " un teatro tradizionalmente italiano NON SI TROVI nella nostra Storia letteraria „. In quale Storia? Anzi, con tutte le ineguaglianze, con tutte le stranezze, con tutte le sante o arbitrarie finalità, quando non si sia voluto servilmente imitare o contraffare la produzione straniera, non s'è concepita una *scena*, non si è scritta una *battuta* di commedia, da commediografi nostri, dalle visioni più opposte, che non siano, l'una e l'altra, ap-

parse come scaturite dalla madre fonte della secolare, colorita tradizione teatrale italiana! E se in questa fonte l'acqua ha mille colori, cioè se i moti della coscienza italiana non soffrono monotonia di unicoloritura, e vogliono zampillare in una varietà prismatica, da contendere il primato a cento iridi doviziose, la colpa di chi è? Dei commediografi nostri che fanno opera italiana penetrando nella irrequieta e affascinante anima, che è coscienza, italiana?

Se mai, la colpa è d'un bel Fato che vuol sottrarre la coscienza nazionale italiana, e riesce a sottrarla, al nero destino d'un sol pàlpito e d'un sol colore, alla schiavitù cioè a cui la vorrebbe sottoposta Ugo Ojetti, per farla brillare nella veemente, radiosa, scaldante sua vita multicolore! Se aspettassimo a riconoscere l'esistenza d'un teatro in Italia, solo quando un contadino di Lanzo somigliasse ad uno di Chiaromonte, staremmo freschi! A questo modo di ragionare nessuna intesa politica e sociale sarebbe stata possibile nell'àmbito dei nostri monti e dei nostri mari; e pure noi vediamo, giorno per giorno, che l'operaio di Napoli sa accomunare i suoi interessi con quello di Genova, e niuna dissonanza etnica e morale sorge inconciliabile tra essi! Ma il pariginismo — dicono i polemisti eleganti — è assorto a coscienza di tutta la Francia!

Bhum! — con riverenza parlando – rispondiamo noi; e aggiungiamo, umilmente, che quest'affermazione contiene una eresia! L'umiltà non ha *do* di petto da far udire e valutare, ma ha fiato lungo e resistente. Andate a vedere quanta uguaglianza di coscienza esiste, non dico altro, tra la gente di Parigi e quella di Marsiglia? Ma andate a vedere sul serio, tra la gente viva, al di fuori e al di sopra d'ogni moda letteraria, e poi venite a riferire. Vedrete dove andrà a finire il vostro assioma del “pariginismo elevato a coscienza nazionale della Francia„. Ma gli scrittori francesi si nudrono esclusivamente di coscienza parigina, e fanno opera francese. Nossignori, se si nudrono di coscienza parigina fanno ugualmente opera parigina; e questo vediamo tutti i giorni.

Se quest'opera parigina piace di più è un altro conto. È una questione di gusto e non di scienza etnografica, e tanto meno di arte e di morale. Non continuiamo nell'abitudine,

veramente italiana, di creare confusioni d' idee su confusioni d'idee. Vi sono scrittori moderni come Curel, Richepin, Porto-Riche, i quali, ciascuno in quanto è, sa e produce, sanno sollevarsi dalla dipintura della fisonomia artistica locale, e diventano universali (come accade a tanta altra brava gente, anche tra noi) senza perdere nulla del loro *cachet* francese.

Se poi *Amants* di Donnay, solo perchè sono imbevuti di coscienza parigina, debbono servire di modello a tutte le coscienze del mondo, nel tema degli amori " raffinati „, che poi sono gli amori " inconsistenti „ o " mutevoli „, ecc. ecc. — ce lo vengano a dire, e se alla nostra gente, che osserva e scrive, piacerà di tenere l'invito e il patto, questo sarà concluso e consacrato, e dalla soddisfazione di questo istinto snobico, verrà la necessaria pace a tutte quelle parti del mondo in cui sieno forme vive di arte e spiriti di coscienze civili!

L'entusiasmo patrio, le migliori affermazioni politiche, i più alti dibattiti filosofici, non ci fanno applaudire a Roma anima dell'Universo? Ebbene, si provi un povero commediografo, specialmente se romano, di osservare e scrivere una commedia a Roma, e vegga un pò che cosa gli potrà capitare. Certa critica elegante, per lo meno, lo rimanderà ai tempi di Giovanni Andrea Lorenzani (1670-1700) ovvero a *La Caffarella*, o a *La Canterina volubile*, o a *La volubilità d'amore* – ovvero, infine, all'umida *Stanzaccia* di via San Carlo a Catinari, dove un tempo si sbizzarriva la foga d' arte dialettale dei nostri padri quiriti, e gli griderà: " Voi non avete senso di pariginismo, non sapete nulla della coscienza nazionale italiana, va bene che siete figlio d'una città la cui anima è universale per consenso di tutto l' *Urbe*, ma questo non conta niente. Andate con Dio per altre vie, visto che non è stata ancora creata quella che conduce al teatro italiano dell' anima nazionale uniforme e unicolore „.

E continuando così, in buona fede, si potrebbe aver la coscienza individuale di sostenere un serio e positivo ragionamento?

E, sopratutto, si potrebbe dire di aver sostenuto un buon tema in fatto d'arte, assegnando appunto all'Arte, nelle fun-

zioni del teatro nostro, una sola, UNA UNICA FONTE DI VITA? E quale arte, ripeto, ravviseremmo più noi sulle nostre scene?!

⁂

Amore occasionale di polemica, bisogno di dire del nuovo; gesta che non mutano faccia alle cose, giacchè a parlar schietto e sicuro, in difesa del teatro italiano, provvedono le Opere e la Storia; ma gesta utili? Ah, utili no, se si pon mente che a riempire la testa degli imbecilli servono meglio quattro questioncelle eleganti, che due periodi tacitiani forti di verità, di chiarezza e di coerenza.

Gli eccessi costringono Ojetti a negare una Storia tradizionale del teatro italiano, costringono del pari Roberto Bracco ad affermare, per togliere ogni virtù d'inamovibilità e d'irriducibilità all'etnografia a teatro, che è stato possibile alle *pochades* francesi di diventar pretti saggi di napoletanità nelle riduzioni di Scioscianmocca. E dove, sempre per amor di polemica occasionale, vorremo giungere? Adagio, cari amici.

Anch' io ho scribacchiato e scribacchio qualche lavorucolo dialettale, e potete immaginare quale amore mi leghi all'arte regionale, specialmente dopo il godimento di qualche vittoria. Ma da questo a non ammettere che più tempo passa e più i teatri dialettali sono indotti ad affluire nel gran seno centrale della Madre Patria, cioè ad essere elementi di psicologia circondariale, necessarii alla formazione nazionale della grande e limpida psicologia nazionale, ci corre! Tanto ciò è vero, che pochi artisti produttori dialettali resistono ancora alle tentazioni formali dell' arte delle proprie terre, e molti, inseguiti e presi dal cammino evoluzionistico, già si sono dedicati ad opere d' arte di senso magari etnico-tipico-locale, ma di espressione più generale. In altri termini, le ragioni che sono valse in favore del linguaggio, per generalizzarne il sapore e la vivezza in tutta la nostra terra, non possono non valere, e per la materia dell' osservazione e per quella della rappresentazione parlata, nell' opera d' arte, creata pel teatro italiano. E se per il linguaggio la voce paterna del Carducci ci gridava autorevolmente e a conforto della nostra incertezza:

„ Se è vero che i più in Italia scrivono male, come lasciano intendere certi predicatori che poi non razzolan bene, scriviamo dunque meglio: o più modestamente, facciamo d'imparare a scrivere meglio... „

Così tutti d'accordo, grandi mezzani e mediocri, cerchiamo in casa nostra, RESTAURANDO la tradizione italiana, la materia d'ispirazione e d'osservazione, — nella vita, nella storia, nella poesia, dovunque, senza limite di territorio, di portata o di sogno, — per scrivere dei buoni drammi, delle buone tragedie e delle buone commedie; per pensarne e scriverne, cioè, sempre di più salde nella vivezza, nella schiettezza e nella resistenza. E pensando, osservando e scrivendo italianamente, traendo motivi da piccoli casi di regioni o da possenti della Nazione, chiacchiere occasionali a parte, si fa opera italiana di teatro, e in tal modo, con l'affluenza di tutte le forze coscienti sul suo cammino, il teatro nostro sarà sempre italiano di fatto, come lo è di diritto nella tradizione e nella Storia. Se mai sarà necessario, dirò altra volta, perchè lo è di diritto nella tradizione e nella Storia ; cioè, mi ripeterò, poichè già l'ho detto, e con certa eco, nel mio studio sul *Capocomicato*, apparso in questa *Rivista*, nel fascicolo del 15 agosto 1901.

E se allo stesso modo occorrerà di ripetere per quali virtù e quali ragioni i teatri dialettali sono stati i migliori elementi di psicologia speciale, e lo potranno ancora essere per qualche tempo, infliggerò, in ristampa, ai miei lettori, la conferenza “*Il teatro dialettale in Italia*„, che tenni in Bologna, la domenica 30 di novembre del 1890, vale a dire , la bellezza di circa quindici anni addietro ! E doveva trascorrere tanto tempo per riudire, come cosa nata adesso, che i teatri dialettali nostri costituiscono la semenza più autentica della pianta teatrale italiana ; quali ? Quindici anni fa si poteva dirlo, con la presenza di tanti ingegni nelle varie parti d'Italia, e con Giacinto Gallina ancora vivo ! Ma adesso ? E non si è riflettuto che già Gallina pensava i problemi di psicologia umana ed universale, e ne fanno fede i suoi ultimi lavori, perchè la sensibilità sua di grande artista , già avvertiva che il tempo avanzava impavido su le piccole, quanto belle, luci dei casolari nostri, e tendeva, come già fortemente tende oggi, d'im-

mergere tutta l' Italia di COLORO CHE SI ESPRIMONO con la parola scritta e parlata, nel bagno secolare e purificatore di Arno immortale!

Il tempo corre — Ugo mio, carissimo — e tu non ti somigli quando rimetti a nuovo la *negazione* di Ferdinando Martini, distrutta da mille avvenimenti lieti, dalla vecchiaia fresca e feconda di Giuseppe Giacosa alla fertile e gonfia vena di Gabriele d' Annunzio, per sostenere che non esiste il teatro italiano, per difetto di una coscienza nazionale.

Ferdinando Martini non ringrazia te e nessuno, quando gli vien rinfrescata la memoria di quella sua frase pronunziata in un momento di elegante malumore!

Diamo la parola alle Opere e non pigliamo, secondo ci accomoda, a scapaccioni la Storia. Faremo tante cose utili: lavoreremo più serenamente, impareremo meglio ciò che pure è stato fatto, in tutti i tempi, da tanti preclari ingegni del teatro, e in condizioni quasi di persecuzioni poche volte insensate e quasi sempre malvagie, e saremo più serii.

Gaspare di Martino

L'OPERA BUFFA

L'edera, cotesto gracile arbusto che non ha la forza per reggersi da sè, avviene talvolta che soffochi la pianta, alla quale si attorce. Così come la *pochade*, ossia: la farsaccia rimpinzata di scollacciature, di sguaiataggini e di assurdità grottesche, ha schiacciato la mite e onesta commedia semplicemente ridanciana, altrettanto ha fatto l'operetta, ibrido cibreo di pseudo-drammatica, di pseudo-lirica e di pseudo-coreografia, con l'opera buffa.

Noi siamo rei di un gravissimo delitto:

Il delitto che Dio non perdona
È lo spregio dei doni ch'ei fa.

Procreammo, si può dire, ad un parto, grazie al modenese Orazio Vecchi, insieme al melodramma serio, l'opera buffa, con l'*Anfiparnasso* (1594); avemmo, in questa, sempre, incontrastabile primato; e, per non aver saputo, come Ulisse, tapparci le orecchie con la cera, sedotti dal canto ingannoso di esotiche sirene, l'abbiamo lasciata cadere in disuso, relegare tra' ferravecchi, perdere affatto.

Eppure, a non parlar d'altro, dal *Matrimonio segreto* del Cimarosa alla *Serva padrona* del Pergolesi, all'eterno *Barbiere di Siviglia* di Gioacchino Rossini, noi in tale forma di arte, possediamo una collana di così splendide gemme da far impallidire la montagna di luce.

E il delitto nostro maggiore è quello che, col codardo abbandono della forma stessa, abbiamo dato un colpo mortale a quel bel canto, che già costituì una delle nostre glorie più fulgide.

A lungo andare la uniformità del cosidetto canto fiorito, applicato a ogni maniera di manifestazione scenica, con le sue agilità, le sue variazioni, le sue cadenze arzigogolate, i suoi trilli, i suoi

canarineggiamenti, nei quali, per altro, i cantanti avevan modo di estrinsecare tutta la loro mirabile virtuosità, finì per venire in tedio; al melodramma serio, patetico, tragico si ritenne meglio adeguato il canto largo, piano, senza tanti abbellimenti e, su di una simile via, si trascese tant'oltre, in un pedantesco scimiottamento wagneriano, nel quale, pur possedendo la spada di Castriota, non se ne ha il braccio, che oggi, per melodia vocale tanto si ribamboleggia in una " declamazione accentuata con piccole frasi melodiche e ritmo non deciso „.

Ma se il canto fiorito parve, a ragione, non rispondente a tal natura di melodramma, esso, nullameno, in causa appunto di quei suoi abbellimenti, che hanno in sè, nella loro forma saltellante e ghiribizzosa, qualche cosa di allegro e giocondo, era, invece, attagliatissimo all'opera buffa. Questa soppressa, anche quel canto s'è interamente perduto, o, per serbarne in vita quel poco che ne avanza, occorre tratto tratto, inalargli l' ossigeno de' tre o quattro vecchi e classici spartiti, che si trascinano ancora su le scene. Sfiancati pur questi completamente, nel logorìo fatale del tempo, di quel canto non rimarrà più traccia. Ed ecco il guadagno che ci avremo fatto.

Benvero che furono parecchi degli stessi nostri compositori, i quali, perdendo di vista il sagace insegnamento racchiuso nel *Barbiere di Siviglia*, cominciarono ad adulterare il carattere vocale dell'opera buffa, assai prima ancora che sul firmamento melodrammatico fosse apparsa la stella filante dell'operetta. Il sommo pesarese, nel concetto appunto che nulla di meglio vi fosse del canto fiorito per estrinsecare e mantener viva vocalmente l' opera buffa, la riconcentrò tutta nelle sole parti per davvero cantanti: soprano, tenore, baritono. Ai bassi, se n'eccettuiamo la caratteristica aria della calunnia, ben poco, quasi nulla; tanto poco che, per non urtare di troppo le *convenienze* dei bassi comici, Pietro Romani dovette regalar loro la nota aria: " Non son poi di quei babbioni „. Invece, venne via Valentino Fioravanti, il quale stimò opportuno, forse a cagione dei soggetti, mettere in prima linea quegli stessi bassi comici, dominatori della scena, coi loro eterni parlanti in contrattempo, respingendo indietro quelle altre voci. Cosa siano sempre stati que' bassi comici, salvo rarissime eccezioni su lo stampo del famoso Lablache, lo sappiam tutti: spesso, null' altro che baritoni sfiatati, aggavignatisi a quell'altro ruolo, come àncora di salvezza, reggentisi su la comicità dell'azione e sostituenti al canto una specie di borbottamento. E l'esempio venne seguito; e ci avemmo così i

Don Procopio, i *Don Crescendo*, i *Don Bucefalo*, e mettiamoci pure il *Don Pasquale* di Donizetti, ossia: tutto un filantropico ufficio della veneranda vecchiaia.

Io credo, invece, che se, riannodandosi a Rossini, un maestro di polso trattasse un buon soggetto buffo e, richiamando in onore il canto fiorito, lo affidasse esclusivamente, come quello fece, a soprani leggeri e tenori e baritoni cosidetti di grazia, l'opera buffa, che fu gloria massima della musa italiana, potrebbe risorgere e nuovamente trionfare.

Parmenio Bettòli

COMMEDIOGRAFI DIMENTICATI

Gli abitudinarii costanti dei nostri teatri di prosa, gli amatori, gli amici dei comici, gli abbonati a vita, — tutta brava e simpatica gente, le cui file, ahimè, vediamo assottigliarsi giorno per giorno—conosceranno probabilmente una vecchia farsetta, con musica, se non erro, intitolata *Funerali e danze*. Ma anche fra gli *habitués* sullodati pochi, io credo, ricorderanno chi fosse l' autore di quello scherzo-comico, ingenuo e brioso, e pochissimi poi sapranno come colui fosse un autore di ingegno eclettico ed agile e avesse scritto anche dei drammi, ai loro tempi coronati da trionfali successi.

Francesco Cameroni, letterato veneto, aveva preso dimora da parecchi anni a Trieste. Intimo amico di comici, raccoglitore di patrie memorie, appassionato cultore di cose teatrali, sapeva conciliare perfettamente queste qualità col modesto impiego che teneva di segretario d' una società artistico-industriale. Legato in amicizia con Gustavo Modena, fu a lui ch'egli dovette il suo esordio come poeta comico.

" Una sera di carnevale—racconta Alberto Boccardi nel suo recente, interessantissimo volume *Teatro e Vita*(1) — mentre in un teatruccio di Venezia una gran folla ascoltava attentamente un malinconico dramma francese, ad un tratto un' improvvisa alta marea irrompe da noi e in pochi minuti allaga vestibolo, corridoi e platea.

" La colma! la colma!„ strillano le donne, montando in fretta sui banchi, grandi risate degli uomini che colgono subito l'occasione di fare un pò di baccano. Ma, intanto, addio dramma, e giù il sipario!

" Mentre l'acqua continua a crescere e crescono le grida di con-

(1) Alberto Boccardi—*Teatro e Vita*, tipi, ricordi e appunti drammatici con 60 ritratti— Trieste — Stabilimento tipografico Giovanni Balestra, editore.

lusione. Gustavo Modena e Francesco Cameroni si trovano insieme rifugiati, come sopra un' isola di salvezza, sul piccolo banco del caffettiere, il quale, ritto anche lui sul marmo di un tavolino, contempla con occhio lagrimoso i *caramei*, i *croccanti* e le *màndorle amare*, che, sparsi miseramente al suolo, si vanno liquefacendo nell' onda.

" — Ecco l' argomento per una bella farsetta, dice il Modena. E bisognerebbe recitarla domani a sera „.

Il Cameroni coglie a volo la frase: spicca un salto coraggioso nell' acqua e senza curare il pericolo di buscarsi una bella infreddatura, corre difilato a casa a mettersi al lavoro.

All' alba la farsetta, che si intitolava *Il mare in terra* era pronta. Al mezzogiorno se ne faceva la lettura. E la sera seguente si recitava con un felicissimo successo d' ilarità.

Il Boccardi nel suo prezioso volume, ricco di aneddoti e di curiosità teatrali — segue poi passo a passo, con amorose indagini, le altre manifestazioni del Cameroni, e fra queste sono degnissimi di nota alcuni drammi da lui scritti per due artisti insigni, Ernesto Rossi ed Alamanno Morelli. Per il primo il Cameroni scrisse *Giuseppe Angeleri* e *Il generale Ramorino*; per il secondo *Il Conte di Waldeck*, lavori che per sfortuna non furono pubblicati per le stampe, per cui tanto più riesce interessante la storia e gli apprezzamenti che l' egregio Boccardi ce ne fornisce.

Giuseppe Angeleri è un dramma a fondo storico, che ritrae le avventure del celebre attore di tal nome, il famoso *Brighella*, di cui parla il Goldoni nelle sue *Memorie* e il Bartoli nelle sue *notizie storiche de' comici italiani*. I tre atti di questo dramma romantico presentano lo sventurato amore dell'Angeleri per la Isabella Vitaliani la quale, dopo aver dato fuoco al teatro *Malvezzi*, per vendicarsi del negatole perdono dell' Angeleri per il di lei passato, supplice e innamorata di lui, lo insegue, si aggrega ai comici, nonostante le ripulse paterne e, mentre recita la *Rosmunda* col suo amato, più non reggendo al dolore dell' abbandono e ai tormenti della gelosia, getta furtivamente il veleno nella coppa preparata per il reale banchetto e muore, sulla scena, con lui.

Il Cameroni in questo dramma non si attenne perfettamente alla storia; anzi egli romantizzò molto liberamente la fine dell' Angeleri. Ma poichè l' efficacia di quelle scene avvinse e commosse l'uditorio, il successo arrise al nuovo dramma, quando esso fu rappresentato per la prima volta, nel 1852, dalla compagnia Leigheb-Rossi al teatro Filodrammatico di Trieste. — *Giuseppe Angeleri* era Ernesto

Rossi, Isabella Vitaliani la bellissima e bravissima attrice Giuseppina Monti. Interessanti per i goldonofili è poi il fatto che in questo dramma del Cameroni viene posta in iscena la figura di *Carlo Goldoni*, che apparisce, qual era infatti, protettore ed amico del suo *Brighella*. Il personaggio di Carlo Goldoni era affidato a Giovanni Leigheb, padre del povero Claudio Leigheb, di cui ancora si piange la fine immatura.

Successo non meno clamoroso arrise al dramma: *Ramorino*, scritto del pari per Ernesto Rossi. Il soggetto era di viva attualità, dacchè riproduce un episodio drammatico delle fortunose vicende quarantottesche: il processo di alto tradimento del generale Gerolamo Ramorino, terminato, come si sa, con la sua condanna alla fucilazione, avvenuta il 22 di maggio del 1849 a Torino. Il dramma, fatto a stile romantico, pieno di tirate rettoriche e sentimentali, ebbe un trionfo, per quei tempi assai comprensibile e naturale ed Ernesto Rossi dovette replicarlo più volte suscitando entusiastiche dimostrazioni. Una sera, a Trieste, avendone l'autorita di polizia proibita la rappresentazione che doveva tenersi nell'antico anfiteatro *Mauroner*, il pubblico, che molto prima dell'ora stabilita aveva preso di assalto le gradinate, avuto l' annuncio del divieto della recita e del cambiamento di spettacolo proruppe in grida e minaccie e a grandissimo stento la dimostrazione cessò quando Ernesto Rossi, uscito alla ribalta per esortare la folla alla calma, potè arringare il pubblico con efficaci parole.

Ai tempi del Cameroni c' era ancora l' uso dei *poeti della compagnia*, che viaggiavano assieme alle compagnie drammatiche con l' obbligo di produrre ogni anno un certo numero di lavori. La tradizione goldoniana e medebachiana si era trasmessa a' venturi a un secolo di distanza. Così Paolo Giacometti fu un tempo il poeta della compagnia Rossi-Leigheb, Tommaso Gherardi Del Testa e Davide Chiossone furono i poeti della compagnia Domeniconi, Ettore Dominici il poeta della compagnia di Giovanni Aliprandi. E Francesco Cameroni fu per qualche tempo il poeta della compagnia di Alamanno Morelli. E per il Morelli scrisse infatti quel *Conte di Waldeck*, dramma a tinte forti e lugubri, che per molti anni il grande attore scelse per la propria serata d' onore.

Negli ultimi suoi anni il Cameroni scrisse anche due comedie dialettali: *Una vendèta de Ludro,* spigliata rievocazione dell'immortale figura scenica di Francesco Augusto Bon recitata con liete sorti dalla compagnia veneta di Angelo Morolin, e *Un veneziano di Venezia*, rimasta inedita. Scrisse inoltre due comedie per i gio-

vanetti, accolti in un istituto di corrigendi, dei quali egli era istruttore. *Eroismo di amor filiale* e *Un'espiazione* e con un leggiadrissimo monologo in dialetto veneziano scritto in occasione d'una festa d'arte tenutasi al teatro Comunale di Trieste in pro del monumento a Carlo Goldoni in Venezia, il simpatico e modesto commediografo chiuse l'ultima pagina della propria attività.

⁂

Ho voluto dilungarmi un pò sul capitolo " Francesco Cameroni „ del libro bellissimo di Alberto Boccardi perchè fra tutti mi è sembrato il più vivo e il più interessante. Anche, forse, perchè a renderlo tale contribuisce il corredo di ricordi personali e l'affetto sincero che il Boccardi vi dedica.

Ma il brillante volume altri autori ancora ci rammenta, e sarà letto col più intenso interesse da quanti amano la storia del teatro italiano. Vi si parla di Antonio Gazzoletti, autore del dramma *Paolo*, rievocato alcuni anni sono da Gustavo Salvini, di Vittorio Salmini, autore *del Lorenzino dei Medici*, di *Violante*, di *Cetego*, di *Maometto II*; ricorda con affetto di amico e con simpatia di critico, Luigi Suner, il garbato autore di proverbi e commedie elegantissime, e ne trae argomento per rammentare il gruppo di altri autori italiani che si affollavano attorno ad un grande, intelligentissimo capocomico: Luigi Bellotti-Bon. Sulla dolce figura di Leopoldo Marenco, il commediografo dai soavi idillii campestri e marinareschi, il Boccardi ha, infine, nel suo libro, pagine affettuosissime e ne apprezza l'opera teatrale con serena indulgenza, giudicandolo, giustamente, alle stregue dell'epoca in cui fu scritta.

Questi *Profili* di Alberto Boccardi che formano la seconda parte, secondo me la più bella, del suo volume, sono preceduti da alcuni diligentissimi studii di " Tipi drammatici „ fra i quali l'autore sofferma la sua attenzione sui " tipi che restano „, come a ragione egli definisce le figure sceniche come quella del *Mercadet* di Balzac, del *Rabagas* di Sardou, del *Monsieur Alphonse* di Alessandro Dumas figlio, del *Ludro* di Francesco Bon, del *Marchese Colombi* di Paolo Ferrari, del *Travet* di Vittorio Bersezio, del *Nobilomo Vidal* di Giacinto Gallina.

Sessanta ritratti d'autori e di attori, antichi, moderni e modernissimi, da Eugenio Scribe a Parmenio Bettòli, da Gustavo Modena a Ferruccio Benini, adornano il libro. È un libro utile, interessante e divertente. Leggetelo.

Trieste, decembre '904.

Giulio Piazza

“Manuel Menendez„ di L. Filiasi

AL “SAN CARLO„ DI NAPOLI

Il *Manuel Menendez* ha fatto un giro largo di numerosi teatri, in breve tempo; quasi tutti i prospetti d' appalto dei teatri italiani, e molti dei teatri stranieri hanno annunciato e rappresentato il *Menendez*; ed il successo dell'opera è stato, ovunque, molto lieto, e il numero delle repliche discreto, considerato che si trattava di un lavoro dallo scarso interesse scenico, com' è quello che può esser suscitato da un' azione non vivacissima, trattata ed esaurita in un solo atto. Ed a Napoli, al *San Carlo*, ove, forse più che altrove, vivissima era l' attesa, febbrile l' aspettazione, il *Menendez* ha ottenuto un bel successo, non solamente di amicizia, ma anche spontaneo, lusinghiero, riaffermatosi per parecchie sere; sì che l'entrata in campo del giovine autore è stata circonfusa da i più schietti applausi sonori, da unanimi voti beneauguranti: codesti voti ed applausi sono, al certo, devono essere, per il Filiasi, un grande incoraggiamento, una grande sollevazion spirituale verso l'ideale perfezione.

Narrare il libretto del *Menendez?* No, certo; esso è noto. Discuterne? nè anche. Esso fu scelto nella urgenza del concorso Sonzogno, accettato senza lungo esame, sollecitamente sceneggiato: di buono non ci sono che i versi armoniosi dell' Anile. Esso è stato già giudicato: sì che osserveremo un poco la musica, solamente.

Certo, il *Manuel Menendez* non è un' opera perfetta: non poteva esserlo, per la verde giovinezza dell'autore, la passionalità descrittiva e la tecnica dell' arte dei suoni essendo concessa nella loro

pienezza solamente a coloro che han molto studiato, vissuto, amato, osservato: ma è lavoro che bene affida e molto fa sperare.

Alla lettura dello spartito si nota che l'autore ha ben precisati i suoi intendimenti artistici. Molti giovini musicisti, prima di porsi al lavoro, chiedono ai loro maestri, ai loro amici, se sia più *utile* scriver musica in sul gusto di quella del Wagner o di quella del Massenet: a molti sembra che occorra essere seguaci dei caratteri predominanti dell'una o dell'altra tendenza, cioè della sentimentalità levigata e piana o della asperità tonale e della rigidezza scenica: e solo pochi considerano il loro proprio senso musicale, pochi interrogano sinceramente la loro propria natura, pochi schivano ogni teoretica imitazione a vantaggio di ciò che è personale e vero. E nel concetto di *utilità* dei due *sistemi*, come s'usa dire, i quali per un pezzo divisero in due campi i chiacchierini di musica, i wagneriani essendo, in minoranza, trattati da arrabbiati e da esaltati, molti musicisti includono l'idea del valor commerciale più di quella del maggior pregio estetico. Il Filiasi mostra di aver compreso che il Wagner non sia esemplare del tutto imitabile, per noi latini, e lo adopera solamente come traccia, come guida, per tutti quei maravigliosi insegnamenti, utili specialmente alla tecnica orchestrale, che dalle partiture delle opere del Wagner sono dati a piene mani, a coloro che ricercano con amoroso studio quanta somma di evoluzioni, e spesso di rivoluzioni, sia adunata nello strumentale wagneriano, e quanta fonte di emozioni sia data dalle ultime conseguenze della scienza fisiopsicologica, dal Wagner messa in grandissimo onore. Il Filiasi, adunque, contempera ciò che è struttura wagneriana con la forma melodica italiana: intendiamoci: tutto ciò, nel *Menendez*, è in istato ameboico: a teatro, l'opera scorre e piace per non so che giovialità, per non so che di movimentato sia nella vita della musica, per scene efficaci, per situazioni liriche musicalmente ben rese: ma, allo studio dei particolari, molte minime cose s'appalesano e inducono il lettore in una crescente fiducia per l'autore, e fan considerare che, se quei rudimentali intendimenti potessero svilupparsi, se quelle iniziative potessero aver corso e prender contenuto e forma concreta, potrebbe sperarsi un'opera completa e vitale. Ciò che oggi a pena è accennato, ciò che è un colpo di lapis in un grande pastello, ciò che è tentato, ed è o mal riuscito o non riuscito, può ben divenire idea grande, idea completa in ogni suo particolare, particolare avente una definita virtù, una intima necessità, una speciale importantissima funzione.

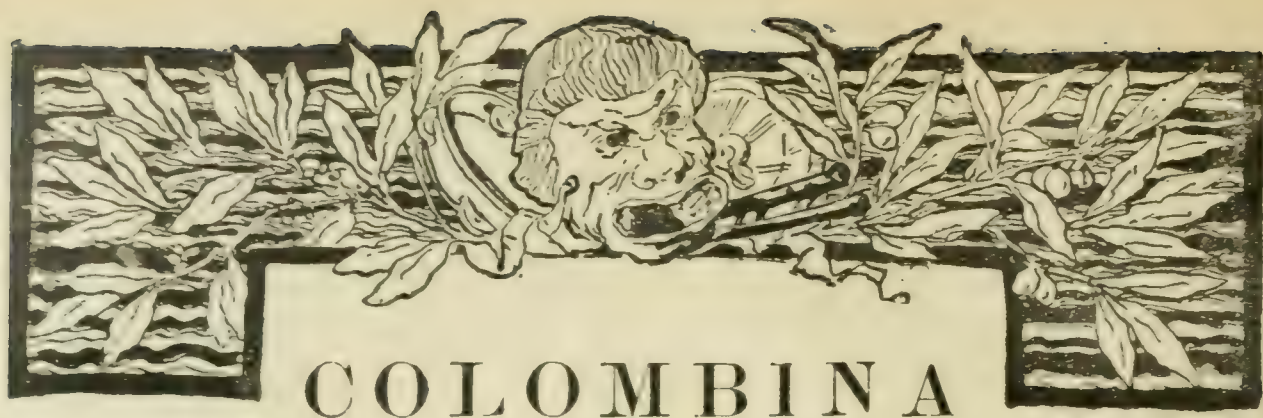
Molto ancora il Filiasi dovrebbe studiare sia l'essenza musicale,

sia la struttura di un' opera, per perfezionarsi nel trattamento di codesti precipui elementi dell'arte: egli, finora, mostra d'aver compreso che ben può rendere la musica lo stato psicologico e quella comprensione " delle cose „, una " comprensione dell'anima delle cose „, che sono date all'artista raffinato, all' indagatore squisito, uso alla intelligente, acuta osservazione: egli ha compreso che la varietà infinita dei suoni, nei lor varj accoppiamenti e snodamenti, nelle lor molteplici concatenazioni, può con grande approssimazione descrivere un' idea, segnalata, per guida degli ascoltanti, dalle parole: egli ha compreso, anche, il valore necessario che occorre dare a qualche incidente musicale, nell' opera, che troverà nell'azione frequente ragion di ritorni, di evocazioni: egli ha compreso tutto ciò: allor che egli abbia potuto trovare per lungo studio e per lunga esperienza, con l' aiuto del ragionamento che consiglia e della sua coscienza esaltata e spronante, la frase precisa per " quello stato psicologico „, per " quella comprensione „, la forma musicale atta a descrivere l'idea, così come il respiro più o men largo di un verso rende un movimento dell' animo, il motivo caratteristico, marcatissimo, riconoscibile fra cento, perchè singolare e caratteristico, quando egli abbia potuto perseguire tutto ciò, potrà, volendo i numi, darci un lavoro completo.

Apro a caso lo spartito: a pag. 81: allorchè *Fermina* dice che essa andrà " a intrecciar ghirlande a uno sponsale „, in orchestra c' è un ritmo infranto, di note alternate, che vorrebbe rendere nell' armonia del suo giro l' idea di " ghirlanda „ suscitata dal soprano. E, nelle battute seguenti, ci son due accordi, forti e strappati, che vorrebbero significare il turbamento di Menendez, nell'apprendere la notizia. A pag. 69, ove incomincia il *sostenuto*, c' è un pedale, un *sol* di una tromba, per rammentare il già suscitato ricordo della " cattedrale „, ove è un pedale, un *sol*. Altri temi designano *Hermogenes*, la spada di *Manuel*... Ora, perchè mai questi particolari non sono stati rilevati dal pubblico? perchè, pur essendo stati concepiti dall' autore, non hanno avuto tanta forza di estrinsecazione da essere notati, perchè quei temi non sono tanto significativi e caratteristici da essere intravisti nella intricata rete orchestrale.

Ma ciò che manca ora alla sapienza musicale del Filiasi, che pur ha visto la necessità del teatro moderno, che conosce le vie da seguire, può ben essere da lui facilmente appreso.

Ed ognuno gli augura maggior trionfo!

A. della Corte

COLOMBINA

Alla Signora A. M.,
la più affascinante « Colombina » dell'arte

Colombina : ....sarebbe tempo, che anch' io poverina trovassi la mia fortuna.

(GOLDONI : *Il Bugiardo* ; Atto I, scena 5a)

In una casetta che *Dominique* avea comprato nel villaggio di Bièvre, vicino a Parigi, era un ritratto di sua madre in abito di città, con un paniere in mano, contenente due colombi, per allusione al nome di Colombina, ch' ella portava in teatro. E fu per questa ragione che una figlia di *Dominique*, la Caterina, assunse lo stesso nome. „

Così i fratelli Parfait nella loro " Storia del teatro Italiano „.

Chi era Dominique?

Uno dei più celebri Arlecchini che abbia avuto la Commedia dell' arte. Giuseppe Domenico Biancolelli, uomo di pronto e vivace ingegno, di una grande abilità nel recitare e nel danzare, che fece le delizie del pubblico del *Théâtre Italien* di Parigi per più di un quarto di secolo.

Nato a Bologna, nel 1640 (ma la data è incerta : secondo il comico Cantù (*Buffetto*) nel 1637 o '38), da un certo Francesco Biancolelli e da Elisabetta Franchini, già a diciassett' anni recitava a Vienna nella Compagnia del Tabarrini, quando per invito di Luigi XIV, che si era rivolto al Duca di Parma, molto amico del celebre *Buffetto*, andò a Parigi per recitare a quel Teatro Italiano le parti di Arlecchino.

Due anni dopo, cioè nel 1663, si sposò con Orsola Cortesi, detta in teatro *Eularia*, dalla quale ebbe otto figli, tre dei quali, come i genitori, divennero commedianti.

Dominique morì di polmonite, nel 1688, per aver preso freddo, dopo aver ballato troppo ; il Re si divertiva tanto a vederlo bal-

lare: egli era così comico con i suoi lazzi e con le sue parodie!

Sua madre Isabella Franchini-Biancolelli si chiamò in arte *Colombina*: e fu la prima che portasse sul teatro questo nome, nella famiglia Biancolelli: ma non fu la più celebre.

Più che per la sua abilità, il suo nome va rammentato per i suoi amori col Cantù—il celebre *Buffetto* — il quale alfine conquistatala dopo molte peripezie, sfoga la propria gioia in questi versi, altrettanto semplici quanto commoventi:

" Hora si che son contento
" Causa che son maridado,
" El mio cor è consolado,
" Nè più ancor me dà tormento.
" Hora si, che son contento. „

Ma il nome e la fama di *Colombina* dovevano esser associati alla famiglia Biancolelli: la più celebre fra tutte fu Caterina, figlia del celebre *Dominique:* niuna doveva superare per abilità, per grazia, per fascino questa piccante attrice del '600.

Caterina Biancolelli era piccola di statura, bruna di pelle, ma eccessivamente graziosa: era molto istruita: parlava con facilità diverse lingue ed i varii dialetti italiani: era dotata di un talento agile e pronto.

Debuttò nell'*Arlecchino Proteo,* nel 1683, e recitò, sempre applauditissima, fino alla chiusura della Commedia Italiana, cioè sino al 1697, dopo di che si ritirò dalle scene. Morì a Parigi il 22 febbraio del 1716. Si era sposata a Fontainebleau, nel 1685, col celebre attore La Thorillière, allievo del Molière, uno dei migliori comici della sua *troupe.*

A lei successe nel 1739 Teresa Biancolelli, figlia di *Dominique figlio,* essa pure *Colombina* di molto merito, tanto che si potrebbe dire che tutte le buone *Colombine* appartennero alla famiglia Biancolelli.

Ma non è a credersi però che la prima della famiglia Biancolelli abbia creato il tipo comico, come già l'Andreini aveva creato il *Capitan Spavento,* come più tardi il Del Buono creerà lo *Stenterello*: il tipo di *Colombina* fu uno dei più antichi della Commedia italiana: fin dal 1530 nella Compagnia degli Intronati, leggiamo il nome di *Colombina* accanto a quello delle altre " servette „: *Oliva, Fiammetta, Pasquella, Nespola, Spinetta.*

Una delle prime immagini di *Colombina* l'abbiamo nel quadro di Porlena (1572), nel quale vediamo Caterina de' Medici indossar questo costume ad una festa da ballo.

Così il Rasi nel suo prezioso *Dizionario*.

Ma le origini della " servetta „ sono più antiche: e *Colombina* rappresenta, nella Commedia dell'arte, come più tardi in quella di Goldoni, la servetta pettegola e linguacciuta, intermediaria degli amori della sua padroncina.

Nelle commedie di Angelo Beolco (*Ruzzante*) la servetta si chiama *Betta* per Elisabetta (come nella *Vaccanda*), o *Gitta* (nell'*Anconitana*), o *Nina*, o *Besa*: sicchè già nel 1528 la fantesca appare sulla ribalta dei teatri di Padova: queste servette del Ruzzante sono per la più parte contadine, che ingannano il loro marito o il loro amante, per un pezzo di pane o per un nastro, od anche soltanto per spirito di contraddizione.

E volendo risalire ancora, già nel Teatro Latino ritroviamo in embrione, nella schiava adulatrice, cinica e corrotta, i caratteri della moderna fantesca o della *servetta*.

Secondo il Sand, la prima *Colombina* si ritroverebbe in Plauto: nella *Mostellaria*, l'ancella *Scafa* tiene a *Filemazia* gli stessi discorsi che *Colombina* ad *Isabella*.

Accanto a *Colombina*, troviamo nella Commedia italiana, delle altre servette, a lei molto simili, e che più tardi — nella commedia goldoniana — finiranno nel confondersi in un tipo solo.

La *Colombina* è il tipo della " servetta biricchina „, che dà lezioni di civetteria alla padrona, si chiami essa *Rosaura* od *Isabella* o *Beatrice*: amante quasi sempre di *Arlecchino*, spesso tiene a bada molti corteggiatori, cercando di spillarne quanti più quattrini può.

" La *Colombina* — dice il Lucort — era la compagnia obbligata dei *servitori* astuti: era la ragazza vivace ed astuta, capace di tener fronte ad essi per spirito e destrezza. Colombina, or padrona, or serva, amante di *Lelio*, l'amoroso, o di *Arlecchino*, il servo, s'accosta più d'ogni altro tipo al carattere francese. Colombina è sopratutto " *coquette* „.

Che Colombina sia un tipo quasi francese, per il carattere del personaggio, lo prova la grande simiglianza fra la servetta della Commedia dell'arte e le servette del Molière. Se lo *Scapino* del grande commediografo francese ricorda l'Arlecchino italiano, le *Dorine* e le *Lisette* di Molière, sono quasi simili alle *Colombine* e alle *Coralline* della Commedia italiana: qui la parentela è ancor più stretta: con qualche piccola differenza, la *Dorina* del *Tartuffo* dice il suo pensiero francamente, brutalmente — con quella franchezza brutale della popolana ch'ella è — ad *Orgone*, come *Colombina* a *Pantalone*. I critici di Molière dissero che la *Dorina* è un

tipo prettamente francese: nel modo di esprimersi certamente, giacchè parla il *jargon* della contadina (e vuolsi che il poeta abbia colte certe espressioni plebee dalla viva voce della sua fedele serva La Forest), è francese, in quanto esprime il proprio pensiero secondo il carattere della donna francese: ma come figura scenica la *Dorina* del *Tartuffo* è sorella carnale della *Colombina* italiana.

La suivante della commedia molieriana in che cosa differisce dalla " servetta „ della Commedia dell'Arte?

Si chiami *Lisette*, come nella *Scuola dei mariti*, o *Claudine*, come nel *George Dandin*, sia la balia *Nerine* delle *Bricconate di Scapino* o la serva *Toinette* dell'*Ammalato immaginario*, è sempre la servetta italiana, petulante, chiacchierona, abile agli intrighi galanti, ammaestrata dalla propria esperienza e buona consigliera alla padrona sul modo di comportarsi nelle avventure amorose, si fa complice volontaria di misteriosi convegni, portando imbasciate o bigliettini dolci, previo compenso adeguato da parte del corteggiatore, accompagna la padroncina fuori di nascosto, le introduce in casa l'innamorato, che scuote se troppo timido, modera se troppo audace: evita le sgradevoli sorprese, pronta a trovare delle buone scuse, nel caso che tutto l'intrigo venga scoperto; si fa complici *Arlecchino* o *Brighella* (i due *zanni* della commedia), promettendo all'uno e all'altro il proprio amore; quando la padroncina è strapazzata per un fallo commesso, essa pronta la discolpa, la difende, la scusa, ne ottiene il perdono: tutto si accomoda quasi sempre per merito suo: e dopo di essere stata intermediaria compiacente di clandestini amori, essa è quella che rende necessario, e quasi conclude il matrimonio finale.

In Molière, come nella commedia dell'arte, la servetta è così: l'impagabile *Toinette* che si traveste da medico e si burla di *Argan*, ha mille antenate negli scenarii del Locatelli e dello Scala, e nelle commedie del Gherardi che Molière doveva ben conoscere, perchè più vicine a lui.

Io non istarò qui ad esporre le relazioni che corrono fra la commedia italiana e quella di Molière: altri già lo fece ed in modo esauriente: in quel materiale greggio ed informe, che l'oscuro tappezziere parigino doveva vivificare ed animare di tanta forza comica, fra i molti tipi che divertivano gli spettatori francesi del '600, la Colombina non aveva scarsa importanza.

La troviamo in quasi tutti gli scenarii dell'antica commedia, in tutte quasi le produzioni raccolte da Evaristo Gherardi. Negli scenarii raccolti dal Bartoli, troviamo Colombina in tutte le salse: nei

Tre matti è " vestita da uomo „. nelle *Tre gravide* è " amante di Zanni e gravida di lui „. nel *Finto principe* è " lavandaia „, nel *Dottor Bacchettone Corallina* è povera.

Corallina e *Colombina* sono sorelle: nella commedia dell' arte troviamo indifferentemente i due nomi: il primo è meno comune però: nel teatro di Gherardi non si trova affatto: in Goldoni l' uno e l' altro sono usati, senza preferenza alcuna.

La più celebre *Corallina*, quella che per prima ne illustrò il nome, fu Anna Veronese. Figlia di Carlo Veronese, il celebre *Pantalone*, veneziana essa pure, debuttò insieme col padre, nel 1744, a soli quattordici anni, nel *Doppio matrimonio di Arlecchino:* ed ebbe un gran successo. Il Rousseau, nelle sue *Confessioni*, vuol farci credere che fu suo il merito, se i due Veronesi andarono a Parigi. Secondo il Collé, Anna Veronese non aveva nessuna intelligenza: il maligno critico le riconosceva però della bellezza e della gioventù... (Diamine! ne parlava nel 1749, e *Corallina* non aveva che diciannove anni!) Ma, come giustamente osserva il Sand, questo giudizio doveva essere alquanto eccessivo, poichè tutto un Teatro sorse per merito suo: abbiamo infatti una quantità di commedie in cui Corallina era protagonista: *Corallina maga*, *Corallina fata*, *Corallina protettrice dell'innocenza*, *Corallina spirito folletto*, *Le follie di Corallina*, ecc. ecc.

Anna Veronese lasciò la Francia assai probabilmente verso il 1750, poichè la ritroviamo sui teatri di Venezia, a recitar le commedie del Goldoni, nel 1751 e nel 1752.

E in seguito alla venuta della Veronese, la servetta che recitava le commedie di Goldoni col nome di *Smeraldina*, passò nella Compagnia del Sacchi, dove recitò le fiabe del Gozzi fino al 1769: così *Corallina* aveva detronizzato *Smeraldina*....

Ma di tutte le incarnazioni della " servetta „ *Corallina* è l' ultima.

La prima, per ordine di tempo, è *Franceschina*: è sua antenata di quasi un secolo e mezzo.

L' attrice che recitava sotto questo nome si chiamava Silvia Roncagli di Bergamo, ed era secondo la parola del Bartoli (il Plutarco degli antichi comici italiani): " spiritosa ed eccellente comica, che recitò nel carattere della serva sotto il nome di Franceschina unitamente alla tanto celebre truppa de' Comici Gelosi „.

Francesco Andreini la ricorda nel XIV Ragionamento delle *Bravure del Capitano Spavento:* ed il Bartoli dice che „ fu la sua bravura applaudita in Francia ed in Italia, ed era nel fiore della sua giovinezza nel 1580 „.

Andò in Francia con la Compagnia dei *Gelosi* nel 1578; tornò poi in Italia, e recitò a Firenze accanto ad Isabella Andreini, le parti di serva d'*Isabella*, o le parti da donna vestita da uomo, sotto il nome di *Lesbino*. Talora era *serva*, tal' altra *ostessa*, o moglie di *Burattino*. Recitava all' improvviso anche in francese.

Un' altra celebre servetta, a lei posteriore, fu Patrizia Adami, romana, moglie di un comico Adami, eppoi del Lolli, il famoso *Dottore*.

Andò a Parigi col giovane Biancolelli, ma quando la Biancolelli esordì, abbandonò il Teatro: e rimase così gli ultimi dieci anni della sua vita senza recitare. Morì a Parigi, il 5 settembre del 1693, in età di cinquantotto anni.

L' Adami era piccola, brunetta, e anch' essa graziosissima: era attrice di merito: un'altra dello stesso nome, Beatrice Adami, di lei men famosa, l'aveva preceduta nella parte di *Diamantina*.

Di comiche dell' arte celebri che recitavan nello stesso carattere (oggi si direbbe, in gergo scenico, nello stesso *ruolo*) rammenteremo ancora: Maria Antonazzoni, che recitò a Parigi, sotto il nome di *Ricciolina*, nella Compagnia de' *Gelosi*, poi a Firenze nel 1615 in quella dei *Fedeli*; Elisabetta d'Afflisio, che recitò a Venezia nel 1644, come serva o contadina, sotto il nome di *Bettina* (meno aristocratica questa delle *soubrettes* francesi e delle *Colombine* italiane!...); eppoi: Margherita Rusen, moglie del celebre Arlecchino Vicentini (più noto sotto il nome di *Thomassin*), che andò a Parigi nel 1716 e vi morì nel 1731 a soli quarant' anni... Prese il nome di teatro di *Violetta*, e morì giovane, come un secolo dopo la *Violetta* di Verdi... Ed Angela Toscano, conosciuta come *Marinetta*; ed una che si chiamò *Spinetta*, ed altre ancora. Abbiamo l'*Arlecchina*, che porta il vestito a quadri colorati: e nei quadri e nelle acqueforti del Watteau anche *Colombina* infatti è vestita come un' *Arlecchina*...

Chi potrebbe numerare le infinite varietà di questo tipo comico, chi rammentare tutte le spigliate e procaci donnine, che passarono alla ribalta dei teatri francesi ed italiani, da quattro secoli a questa parte? dove la fresca visione di queste piccanti servette dal grembiulino bianco, dalla sottanina corta, dalla capigliatura arruffata? dove il riso perlato di tante giovani gole? dove il fascino di tante femminili seduzioni? dove l' astuzia di tante intelligenze pronte all'inganno? dove l' abilità di tanti intrighi galanti? *Colombina* è morta!

Dalla Commedia dell'Arte a quella del Gherardi, da questa alla *parade* dei teatri delle fiere, dalla commedia di Marivaux a quella

di Goldoni. la sua vita fu lunga, e non ingloriosa: ella brillò di viva luce per quasi tre secoli: e con gli ultimi sprazzi della Commedia Goldoniana esalò l'ultimo respiro: morì con la parrucca, con la cipria, col belletto, con l'aristocratico Settecento, al primo rumoreggiare della Rivoluzione Francese.

Ma nel passare le Alpi il tipo della servetta italiana si trasformò: acquistò le grazie e le seduzioni della *soubrette* francese: e nel Teatro del Gherardi la *Colombina* non è più quella italiana, ma una servetta che partecipava del carattere delle due nazioni: cosicchè ben si può dire che il tipo della *Colombina* goldoniana sta a quella gherardiana, come la civetta italiana sta alla *coquette* francese. Nelle commedie raccolte dal Gherardi *Colombina* ha spesso una parte principalissima: talora dà il titolo alla commedia stessa, come nella *Colombine femme vengée* di Nolante de Fatonville (1689), nella quale fa arrestare il marito *Mezzettino.*

Nella commedia intitolata: *Colombine avocat pour et contre* (rappresentata nel giugno del 1685 all' Hôtel de Bourgogne) essa è amante di *Arlecchino...*

In questa commedia *Arlecchino,* giuocando ai dadi col suo compagno di bricconate per sapere quale dei due avrebbe dovuto essere appiccato, non la finiva più di agitare il bussolotto dei dadi: " Perchè stai tanto tempo ad agitare il bussolotto? „ gli chiese il compagno, ed Arlecchino: " Diamine! non ho mai fatto un giuoco così grosso! „

Nella *Colombine mari par complaisance*, canovaccio italiano del 1719, con alcune scene scritte in francese, *Colombina* per compiacere la padrona *Silvia*, che non vuol sposare nessuno di quelli proposti dal padre, essendo innamorata di un altro, si finge marito di Silvia, e gelosa di tutti coloro che frequentavano sua moglie....

I travestimenti, nella Commedia dell' Arte erano comunissimi: e quasi sempre era Colombina quella che faceva le parti da uomo. Oltre a queste commedie, si rammentano delle operette e delle pantomime, nelle quali Colombina ha il primo ruolo: *Colombina Arlecchino e Arlecchino Colombina*, opera comica di La Sage, rappresentata alla Fiera di Saint Germain, nel 1715; *Colombina all'inferno*, pantomima della Fiera St. Laurent, del 1748; *Colombina e Arlecchino Prigionieri*, pantomima, e *Colombina Nitetis*, una parodia fatta dal celebre Piron della tragedia di Darachet, intitolata appunto *Nitetis.*

Ma volendo rammentare tutte le commedie nelle quali ha parte Colombina, non la finirei più: essa riveste i più svariati caratteri

sì nelle commedie del Gherardi, che nelle farse e nelle fantasie dei teatri delle fiere: ora è contadina (*Attendez-moy sous l'orme*), ora donna d'intrigo (*Les Momies d'Egypte*), ora amante di Arlecchino, ora moglie di *M. Prudent* (*La Fausse Coquette*), ora vedova *Tatillonne* (*Le retour de la foire de Bezous*), e talvolta acquista un titolo nobiliare e diventa baronessa (*La Critique de la Comte des femmes*).

In Goldoni Colombina perde un po' della sua importanza: è sempre però la servetta intermediaria degli amori della padrona: *Rosaura* o *Beatrice*.

Nell' *Uomo prudente* è serva in casa di Pantalone, nella *Dama prudente* è cameriera di *Donna Eularia*, nel *Giuocatore* è cameriera di Rosaura, nell' *Incognita* è in casa sua che abita Rosaura, l'incognita, nei *Due gemelli Veneziani*, nel *Bugiardo* è serva in casa del Dott. Balanzoni.... Potrei continuare nell'enumerazione, passando in rassegna tutte le commedie di Goldoni.

Talora si chiama *Argentina*, come la protagonista della *Cameriera brillante*, talora *Lisetta*, come nella *Sposa Sagace*, più spesso *Corallina*, come nei *Puntigli domestici*, nell'*Amante militare*, nella *Serva Amorosa....*

Qui veramente *Corallina* regna: non è più la mezzana astuta e venale, ma la buona ed affettuosa cameriera, ancora attaccata alla casa che ha servito per tanti anni: il Goldoni, in questa sua commedia, riabilita veramente il tipo scenico, dandole quasi un nuovo carattere. Io non farò il torto ai miei lettori di supporre ch'essi ignorino il soggetto di questa commedia, tuttora nel repertorio delle nostre compagnie, come una delle più fresche, delle più spontanee, delle più piacevoli, che siano uscite dalla fervida fantasia del gran Goldoni. Ultimamente la rappresentava, con molta spigliatezza comica, la signorina Franchini, accanto a Claudio Leigheb, che faceva l'*Arlecchino....* Povero Leigheb! Erano gli ultimi lazzi della maschera, e gli ultimi bagliori di un gran comico!

Nè potrei ora rammentar qui tutte le Colombine e Coralline celebri, da Goldoni ai nostri giorni.... La grande Duse non ha anch'essa portato il grembiulino di Colombina, allorchè, nei suoi giovani anni, correva le infime compagnie su infimi teatrucoli di provincia?

E anche ora, giunta all'apice della sua gloria, sdegna ella forse di por sul capo la cuffietta di *Mirandolina?*

E la spigliata *Locandiera* non è forse sempre la Colombina, incarnazione dell'astuzia e della seduzione femminile?

Tra le più celebri Colombine dei giorni nostri rammento Laura Zanon-Paladini, mirabile temperamento comico, la spontaneità, la

naturalezza fatte persona, tutta brio, tutta spirito, tutta pepe: ella è veramente l'ultima "servetta„ del Teatro veneziano... e non so davvero quale, fra le giovani attrici nostre, potrà raccogliere l'eredità di Colombina.

Gli ultimi scatti, gli ultimi bagliori di Colombina li vediamo nel Teatro del Gallina.... Ma le *Bettine* e le *Brigide* hanno perduto il brio della loro antenata, non hanno più lo spirito dell' amante di Arlecchino, risentono dei tempi nuovi.... La serva del Gallina è già conscia dei suoi diritti, è già un po' infarinata di questione sociale... "I bezzi, i bezzi xe la base de tuto„ — dice malinconicamente il Gallina: e poichè non si parla più di amore, la servetta di un tempo fa fagotto, e se ne va per sempre.

In un *pastiche* settecentesco di Haydée, *Colombina* ricompare per una mezz'ora alla ribalta, con la sua cuffietta bianca e il suo grembiulino.... Ma non è più la stessa: nel suo *Pantalon spiritista*, la scrittrice triestina ci fa sapere, in molti martelliani, che *Colombina*, per favorire gli amori di *Florindo* e *Rosaura*, si finge buon *medium*, per aprir gli occhi a *Pantalone*, fanatico dello spiritismo: il vecchio voleva dar Rosaura a *Lelio*, ma Colombina sventa il progetto, e fa concludere il matrimonio.

Essa insomma fa tale e quale come le sue antenate della Commedia dell'Arte e della Commedia Goldoniana, ma, però, con quali mezzi! Colombina *medium!* Misericordia! Se la Biancolelli potesse levar il capo dal sepolcro!

La Colombina spiritosa e spumeggiante di un tempo, la Colombina fanatica dell'amore per sè e per gli altri, la Colombina deliziosamente perversa — da quella perfetta femmina ch' ella è — la Colombina del Gherardi, del Marivaux, del Goldoni, è morta per sempre: ora Colombina sdegnerebbe di portare un bigliettino tenero alla sua padrona; ora Colombina ruba sulla spesa, va ai comizii e si fa socia della "Lega di resistenza fra serve e cameriere„.

Cesare Levi

Bibliografia

Carlo Zangarini. — *Catullo* — Dramma lirico in 4 atti. — *Il conte di Pancalieri* — Dramma tragico in cinque atti in versi. Roux e Viarengo.

Capita di rado la fortuna di poter dire di un lavoro giovanile tutto il bene che in coscienza deve dirsi dei due lavori drammatici che lo Zangarini ci presenta raccolti in questo nitido volume.

Catullo e *Il conte di Pancalieri* sono due bei drammi che rivelano nel loro autore un temperamento artistico dei più notevoli. Il dramma lirico che ha il primo posto nel volume è un piccolo capolavoro di grazia, d'eleganza, d'armonia. La storia del delicato poeta veronese, così caro ad ogni cuore veramente giovane, vi è ritessuta amabilmente, poeticamente con una velatura leggera di malinconia, ed una perfetta penetrazione della fine arte catulliana.

Nel primo atto ci troviamo in prossimità della villa di Catullo a Tivoli, quella villa esposta al vento di un'ipoteca di quindicimila sesterzii. *O ventum horribilem et pestilentem*, come canta il poeta. In gaia compagnia si commemora l' anniversario della morte del passero di Lesbia, quel fortunato passero, che, in grazia del canto catulliano è più famoso ormai che un condottiero di eserciti. La compagnia beve, canta, folleggia allegramente, non però disordinatamente: in tutto il dramma dello Zangarini, anche nelle scene che egli ha voluto sbrigliate, si nota con piacere una certa compostezza e moderazione tutta attica che conferisce nobiltà al lavoro, ed è sommamente opportuna, trattandosi del poeta che quasi pel primo introdusse in Roma l'arte greca.

Citeride, l' etèra che ricorda Aspasia, canta in nome del morto passero una canzone bene augurante per l'amore di Lesbia e Catullo; succede un dialogo vivace tutto frizzi e scherzi, poi un coro canta una specie di variazione sul motivo del famoso *Lugete Veneres Cupidinesque*, poi c'è una danza a cui Lesbia prende parte con tanto ardore da caderne esausta nelle braccia di Catullo; allora tutti si allontanano discretamente, e tra Catullo e Lesbia avviene un delizioso colloquio d'amore, nella fine del quale si rifà la famosa somma dei baci: *Da mî basia mille....* che dallo Zangarini è resa con una grazia, una spigliatezza gioconda, unica nel suo genere. Ma la letizia

di quell'ora è turbata da un messo, che annunzia a Catullo la morte del fratello.

Nel secondo atto siamo nel Foro, nel periodo del Saturnale. Lesbia, incostante, si è stancata di Catullo, ed ha ora un capriccio per Celio Rufo. La scena si svolge contemporaneamente nella piazza, in una *taberna*, e al piano superiore di essa, ad un balcone. Impossibile riassumere quest'atto in cui intervengono, vestiti d'ossa e di polpe, tutti i personaggi che siamo avvezzi a conoscere attraverso i frizzanti epigrammi catulliani: Arrio, Egnazio, Cominio, Suffeno, Lesbio, ecc. Catullo è lontano: tutti conoscono e godono del tradimento di Lesbia; ma ecco Alfeno che annunzia l'arrivo di Catullo, e come questi, sdegnato, voglia empir Roma di epigrammi contro Lesbia. Viene in iscena Catullo, si accapiglia col rivale, poi scende fino ai rimproveri e alle preghiere, mostrandosi eccessivamente debole. Lesbia ha il capriccio di costruire un piccolo rogo e di bruciarvi in segno di dispregio i carmi di Catullo: il rogo si costruisce tra gridi e canti, nel mezzo del Saturnale. Lesbia, ritta su uno sgabello, è sul punto di gettare nel fuoco i carmi di Catullo, quando questi arriva, e vi gitta invece le poesie di Volusio, *annales Volusi* con quel che segue. Conquistata dall'atto spiritoso, Lesbia si getta al collo di Catullo, e insieme abbracciati fuggono pel Saturnale.

Nel terzo atto siamo a Sirmione, il fiore delle penisole; il capriccio di Lesbia è durato poco, e Catullo, per strapparsi dal cuore l'indegno amore, ha fatto un viaggio in Bitinia: ne è ritornato malato, affranto dalla malattia che lo ucciderà ancor giovane: invano cerca di trovare nella bionda Aufilena l'oblio di Lesbia. Da Roma giunge Licinio Calvo, che narra come Lesbia sia divenuta oramai lo scandalo della città. Abbandonata da Celio Rufo gli muove lite, e Cicerone difende Rufo. Quasi nello stesso tempo giungono a Catullo Furio e Veranio, messaggeri d'amore mandati da Lesbia; ma Catullo ha la forza di respingerne le offerte tentatrici e di mostrarsi indifferente per lei.

Nel quarto atto siamo di nuovo a Tivoli; Catullo vi è tornato morente. Lesbia è accorsa per vederlo l'ultima volta, per tentare di riavvincerlo nuovamente a sè. Licinio Calvo la respinge duramente, ma essa insiste, e riesce ad ottenere il suo intento. Catullo s'avanza sostenuto dai due fidi amici Fabullo e Veranio, che lo adagiano su un sedile di marmo, ai piedi del Lare familiare. Lesbia viene, e cerca con tutti i mezzi più lusinghieri di ridestare in lui l'amore, e con l'amore la vita: ma troppo tardi; Catullo è presso all'ora solenne della morte, e le attrattive della vita non lo allettano

più. Lesbia parla ancora, rievoca i ricordi più cari, ma Catullo guarda altrove: si vedono passare sulla scena abbracciati i due giovanetti Acme e Settimio, i protagonisti del dolce idillio catulliano, le due semplici anime che si amano di un così tenero e profondo amore. Il semplice e sereno idillio rende più tragico per lo spettatore l'acerba fine di Catullo: ma questi vede in quell'amore impersonato simbolicamente il suo sogno d' arte greco-latina, e, lieto di averlo raggiunto, si leva per seguire la giovane coppia; ma ricade morto.

Questa è la trama che è animata tutta da un soffio di vera poesia, ed è riempita dei più delicati motivi catulliani, ridotti in versi italiani di squisita fattura. Gli spunti catulliani sorgono ad ogni passo, s'innestano l'uno nell'altro, si ampliano, modificano con tanta opportunità, e così abilmente, che non dànno mai quell' impressione di posticcio, d'artifiziato che è il difetto comune di simili lavori di ricostruzione, direi quasi di mosaico.

Ma il dramma dello Zangarini è veramente bello, pieno del leggiadro fascino, che emana dall' opera e dalla persona di Catullo. Lo Zangarini protesta di non aver voluto fare opera d'erudizione, perciò non voglio notare alcuni leggeri strappi fatti alla verità storica, nè rimproverargli e d'aver egli un po' troppo trascurati certi risultati ultimi della critica, e di averci dato un Catullo alquanto diverso dalla realtà in quel giovane amante, buono, che muore romanticamente d'amore per Lesbia. Qualche lato non simpatico era pure nel suo carattere; ma infine dobbiamo essere quasi grati allo Zangarini di averci velati questi lati meno belli, e di averci presentato in una luce tutta simpatica l'autore dei nostri carmi prediletti.

Impressione ancora migliore ho ricevuto dalla lettura del secondo dramma: *Il conte di Pancalieri*, di cui l'argomento è tratto da una delle più belle novelle del Bandello. Ma lo Zangarini ha saputo modificarla in tal modo che la novella bonaria, dalla fine un po' volgare, è diventata un'alta e nobile tragedia. Vinco la tentazione di riassumerla, perchè mi son già dilungato troppo sul primo dramma; ma, per mostrare quale sicuro gusto artistico possegga lo Zangarini, niente sarebbe più efficace che paragonare il dramma alla novella da cui è tratto, e studiarne le modificazioni. Parte del quarto atto, e tutto il quinto sono di intera invenzione dello Zangarini, e sono le parti più belle, più ricche di poesia, di azione, di commozione alta e forte. La verseggiatura è sempre ottima, adattatissima alla recitazione, vi sono caratteri fortemente concepiti e ben condotti, ad esempio quello del conte di Pancalieri: vi sono scene di grande

effetto pel teatro... e, se anche vi si notasse qualche difetto, *ubi plura nitent non ego paucis offendar maculis.*

Renato Manzini — *Una Spia* — Dramma in tre atti — Napoli, Marzano, 1904.

Con questo volumetto si dà principio alla " Nuova biblioteca teatrale internazionale ". Il dramma del Manzini è fosco, a sensazione, tessuto sopra un vecchio, troppo vecchio motivo. Camilla, una cucitrice, ama, non sapendo chi sia, una spia di polizia. Il suo amore è causa che un fratello muoia in prigione e la madre di dolore. Camilla vuol vendicarsi della spia, che ha distrutta la sua felicità; si dà alla vita leggera, s' incontra nella spia di un tempo che ora è diventato prefetto, e, senza esserne riconosciuta, riesce ad attirarlo nelle sue reti; avutolo nelle mani, lo avvelena; poi piange su lui, sul fratello, sulla madre, su se stessa. Queste truci vendette non sono più di moda; il veleno nei drammi è una cosa che ha stancato tutti; ma quel che più siamo stanchi di vedere sono queste donne che, per vendicarsi, per arricchire, per sfogare un dolore qualsiasi non trovano altro mezzo che darsi alla vita equivoca. È un resto di falso romanticismo a cui bisognerà dare una volta lo sfratto; tempo fa non vi erano galantuomini che fra i briganti, lo provano Ernani e i Masnadieri dello Schiller; oggi non si conoscono donne di cuore, di carattere che tra le donne che si perdono e vogliono perdersi. Può darsi senza dubbio qualcuno di questi casi dolorosi, in cui un' anima naturalmente inclinata al bene sia costretta per condizioni straordinarie della vita che mena, dell' ambiente in cui vive, per influenza delle persone che la circondano, a piegarsi al male; ma allora bisogna accentuare molto questa lotta tra il bene e il male, e la tragedia consiste appunto nella prevalenza del male. Ma il vedere una donna, che ci si presenta come buona, onesta, magari eroica, e che alla prima occasione si dà al male come se nulla fosse, è una cosa che ripugna non solo al senso morale, ma anche al buon senso, e al senso comune.

Leggo nella prefazione che questo dramma è stato molto applaudito... nel Trentino. Vi si ammazza una spia; vi par poco? Ma credo che in un paese dove gli animi fossero meno eccitati un simile dramma non sarebbe certo accolto con entusiasmo.

M. O.

Tip. Melfi & Joele — *Palazzo Maddaloni* — *Napoli*

Caratteri fusi apposta per l'uso della RIVISTA alla fonderia Wilhelm Woellmer s — Berlin Sw.

Fondatore responsabile Gaspare di Martino

Commedie esotiche del Goldoni

L'anno 1753, (1) spirato il termine del contratto col Medebach, il Goldoni passava dal teatro S. Angelo a quello di S. Luca. A render meno malinconico l' addio al teatro, pel quale aveva spesi gli anni più vivaci e battaglieri della sua vita, nel quale aveva gettati i primi germi della sua riforma — cura assidua di tutta la vita — e li aveva visti prosperare e fiorire belli

(1) Su questa data non dovrebbe cader dubbio. Il Mantovani, però, forse per semplice distrazione, mostra di credere (Carlo Goldoni e il teatro di S. Luca a Venezia, Milano, Treves, pag. 28) che il Goldoni abbia cominciato a far rappresentare le sue commedie nel teatro San Luca nell' ottobre del 1752. Lo Spinelli (Fogli sparsi del Goldoni raccolti da A. G. Spinelli. Fratelli Dumolard, 1885 pag. 21) rileva l'errore del Mantovani e lo combatte, però senza altri argomenti che delle recise affermazioni. « È cosa certa e « certissima che Goldoni mantenne religiosamente il suo contratto col Medebach, il quale « terminava col martedì grasso del susseguente anno 1753. Il primo contratto fra Goldoni « e il teatro di San Luca, stampato dal Mantovani, ci mostra, è vero, la data del 15 feb- « braio 1752 ; ma probabilmente sarà da calcolare more veneto, cioè 15 febbraio 1753 ».

Lo scambio certo non sarebbe improbabile ; ma non c'è nemmeno bisogno di ricorrere a questa ipotesi ; basta leggere il primo articolo del contratto stampato dal Mantovani, e citato dallo Spinelli, in cui è detto con ogni chiarezza e precisione che l'impegno avrà luogo, « principiando il 1º giorno di Quaresima dell'anno prossimo venturo 1753. » E questa data viene confermata e ribadita nell'articolo 5º : « dovrà il presente accordo durare per « anni 10 sempre susseguenti, che principieranno il suddetto primo giorno di quaresima, « e termineranno l' ultimo di Carnevale dell' anno 1763 ». Strano è che anche il Chiari cada in errore nell'assegnare questa data, che, per documenti, è, almeno a parer mio, una delle non molte certissime in materia goldoniana. Nel volume decimo delle sue commedie, stampato a Venezia dal Bettinelli il 1762, il Chiari dice : « La prima dunque delle « Commedie comprese in questo volume si è la Schiava Cinese, che rappresentata fu la « prima volta nel Teatro di S. Angelo dentro l'autunno dell'anno 1752, ecc... Lo strepito « che fece in quell'anno medesimo la Sposa Persiana del sig. dottor Goldoni m' invogliò « di mettere a gara sui teatri nostri la gran novità de' costumi Chinesi, ecc. ».

Parrebbe dunque che la « Sposa persiana » fosse stata rappresentata nel 1752 ; dalle Memorie del Goldoni risulta, in modo da non poterne dubitare, che essa fu la terza commedia scritta pel teatro S. Luca ; sicchè parrebbe che già dal '52 il Goldoni fosse passato al teatro S. Luca. Ma poichè c'è il contratto che lo nega recisamente, bisogna ammettere che quello del Chiari non sia che un errore. In fondo in fondo lo smemorato non è sempre il Goldoni, e, in tutti i casi, compagni di smemorataggine non gliene mancano.

e rigogliosi, a temperare la malinconia inevitabile di quell' addio, interveniva certo il ricordo delle ultime controversie col Medebach, delle ingiuste pretese, dell' ingratitudine con cui il capocomico, lavorando al suo proprio danno, aveva finito per rendergli ancor meno sopportabile la condizione già poco felice di autore assai affaticato, e poco e malamente retribuito.

Non mancavano certo gli applausi, ma di sola gloria, meno ancora che di solo pane, non si vive, e il Goldoni, che ebbe a sperimentarlo, dovè pensare ai fatti suoi, ond' è che, detto addio alla compagnia del Medebach, lo vediamo passare al teatro S. Luca, in cui le sue condizioni venivano sensibilmente migliorate, per la qual cosa egli mette un gran sospiro di sollievo che al Mantovani (op. cit., pag. 22) sembra il *saluto gioioso a una* nuova epoca di prosperità e redenzione: ma nemmeno questa volta, e lo vedremo in seguito, c' era molto da cantar vittoria.

Il teatro S. Luca apparteneva a un nobile veneziano, Francesco Vendramini, curiosa figura, per quanto al Checchi (1) non sembri, che pare scappata fuori da una delle commedie del Goldoni, vestita ancora della lunga zimarra di un Pantalone essenzialmente mercante, un po' avaro, assai arcigno, facile a confondere il poeta cogli altri sottoposti, a sospettarlo di venalità, pauroso sempre di venir defraudato in qualcuno dei suoi diritti, pronto a ricordarglieli, sicchè spesse volte si procaccia dal tanto mite Goldoni delle risposte fiere e quasi risentite (2), che fanno piacevole contrasto col tono quasi sempre ossequente, e rimettono il poeta nel suo vero posto di superiorità rispetto all' accigliato patrizio.

Forse il ritratto che ne fa il Mantovani (3) è un pochino troppo benevolo, forse non è da parlarsi di affabilità per quanto contegnosa verso i sottoposti, nè di rispetto alle altrui convenienze, forse l' insistenza con cui tormenta il poeta non prova solo la considerazione in cui lo aveva, ma ad ogni modo ingiustificato ed eccessivo mi sembra il titolo di *semi-strozzino* (4) che gli dà il Malamani.

---

(1) Vedi « Fanfulla della Domenica » del 14 dicembre 1884.

(2) Il Vendramini una volta gli scriveva: « vengo ai cento ducati i quali saranno per « voi la cosa più importante ». E il Goldoni: « Per l'amor di Dio non mi tenga in que- « sto concetto: sono pover' uomo, ma sono uomo d' onore. Non creda che io le abbia « spedita una commedia strapazzata per avere i cento ducati oltre quelli che mi ha pre- « stato. L' esamini bene questa tragicommedia che ora le mando, e veda se è studiata, « considerata e scritta con timor di Dio. Ho bisogno, ma cerco di fare il possibile per « far bene ».

(3) Op. cit.

(4) Vittorio Malamani. Nuovi appunti e curiosità goldoniane. Venezia. 1887. Tip. dell'Ancora, pag. 57.

Bisogna pur ricordare che il Goldoni non si lamenta mai di lui nelle Memorie, e qualche volta se ne loda, ; il che se, data l' innata mitezza del Goldoni , non vuol dir molto in favore del Vendramini, non dice nemmeno nulla a suo carico. Nelle lettere private inoltre il Goldoni si mostra più volte contento del modo come è trattato dal Vendramini. Per esempio, in una lettera del 7 maggio 1753 egli scriveva a un suo amico a Venezia: « *Ho poi l' altro non minore impegno della Compagnia dei Comici di San Luca, per i quali devo novellamente scrivere, e non lo trascurerò certamente, perchè il dover mio lo richiede, e perchè la loro buona maniera mi obbliga sempre più. Medebach mi ha lasciato per cento Ducati l'anno ; questi non mi lascerebbero per molto di più* » (1). Tre anni dopo, nell'ottobre 1756 egli poteva ripetere lo stesso; scrivendo al conte G. A. Arconati-Visconti, gli diceva : « *Il sig. Vendramini si è mostrato e si mostra verso di me assai benigno e cortese. Ha voluto rinnovarmi una scrittura di dieci anni, da principiare l'anno venturo*, ecc. » (2). Evidentemente, se il Goldoni non fosse stato contento della sua condizione non avrebbe acconsentito a prolungarla, non avrebbe rinnovato il contratto. (3)

È indubitato però che, in alcune delle lettere che il Mantovani ebbe la fortuna di mettere alla luce, la figura del patrizio si delinea un po' sospettosa e arcigna, qualche volta dimentica dell' altrui dignità. Cito un fatto : il Goldoni concepisce una volta l' idea di una collana di nove commedie; da Bologna la confida al Vendramini, chiedendogli in pari tempo cento ducati per potersi trattenere a Verona, e scrivervi quietamente. Il Vendramini gli manda i cento ducati , ma per le commedie ecco come gli risponde : « *Circa la sua idea, da me sarà custodita con il maggior de' segreti ; ma la prego a riflettere che le commedie in presente piacciono quando sono teatrali, e non di parole, o di solo carattere. Nulla più le dico, perchè ella ha veduto, che la sola Dalmatina ha avuto l'assenso del popolo ; sicchè la conseguenza è chiara* » (4). Chiarissima anzi ; bisogna imitare la Dalmatina. Or chi ricorda che nella Dalmatina si vedono sulla scena combattimenti e navi incendiate potrà capire quanto

---

(1) Questo brano di lettera è riportato in nota dallo Spinelli. Op. cit., pag. 25.

(2) Spinelli. Op. cit., lett. XIX. pag. 39.

(3) Di Francesco Vendramini scriveva in un capitolo :

Sto patron, che con mi xe generoso
Me preme de servirlo come và.
So, che el me ama, e ghe ne son zeloso...

Componimenti diversi di C. Goldoni-Prato-Giacchetti 1826 — Capitolo per le nozze Zini Donato, p. 41.

(4) antovani. Op. cit., lett. XVI di F. Vendramini al Goldoni.

dure dovessero riuscire al Goldoni, assai più fine artista, queste parole! Ma il Vendramini aveva pure il diritto di provvedere ai suoi vantaggi! Di *semi-strozzino* a ogni modo mi pare che non sia da parlare. Il Goldoni certo, forse anche perchè paragonava il Vendramini col Medebach, si mostra soddisfatto di dover trattare con lui. « *C' étoit à ce Patricien que j' avois à faire; c' étoit à lui que je remettois mes Pièces qui m' étoient payées sur-le-champ, et avant la lecture: mes emolumens étoient presque redoublés: j'avois liberté entière de faire imprimer mes Ouvrages, et point d' obligation de suivre la Troupe en Terre-ferme* » (1).

La condizione del Goldoni era divenuta dunque « *beaucoup plus lucrative, et infinement plus honorable. Mais* » esclama il Goldoni: « *y a téil dans le monde d'états heureux qui ne soient acompagnés de quelque désagrement?* » (2).

Anche qui di *désagrements* ve n' erano.

Innanzi tutto per prima attrice della compagnia, in luogo della signora Medebach, giovane, bella, intelligente, attrice valente per

(1) Goldoni-Mémoires, Tome II. Chap XVII — In quello che dice il Goldoni vi è però qualche lieve inesattezza. Nei primi anni del suo passaggio al teatro S. Luca le cose andarono un po' diversamente, e i patti che corsero tra lui e il Vendramini furono meno vantaggiosi di quelli esposti nelle Memorie. Il Goldoni doveva dare ogni anno non meno di otto commedie nuove, nè queste gli venivano pagate una per una. « Resta accordato « e pattuito », dice il contratto del 15 febbraio 1752, « 1.° che debba corrispondere esso « Nobil uomo » (il Vendramini « a detto Goldoni ducati 50 da lire 6 : 4 per ducato ogni « mese anticipatamente ».

Al'articolo 7.° dello stesso contratto leggiamo inoltre « che solamente il primo e secondo « anno detto Goldoni sia obbligato seguitare la compagnia sudetta nelle piazze di ter- « raferma A PROPRIE SPESE, per dirigere e assistere come sopra ».

Nemmeno la facoltà di stampare le sue commedie era così piena come egli dice: « sia « in libertà, dice il contratto, del Goldoni suddetto poter stampare le commedie che avrà « fatte per il suddetto Nobil uomo, tre anni dopo, che saranno state in Venezia recitate « e non prima ».

Le condizioni più favorevoli le ottenne qualche hanno dopo dal Vendramini; sono quelle esposte nelle memorie, e ne troviamo la sanzione nel secondo contratto, dell'ottobre 1755, riportato anch'esso come il primo dal Mantovani nell' opera che ho già avuta occasione di citare.

Di questi nuovi patti il Goldoni, pieno di gioia, dà notizia al conte Arconati Visconti nella lettera XIX della raccolta dello Spinelli, di cui ho già riportato un altro brano: « Non ho più l'obbligo delle otto commedie, ma per ogni commedia mi darà cento ducati « e dugento ducati di recognizione onorevole, perch' io non scriva per altri teatri di com- « media a Venezia; onde s' io farò le otto solite, avrò un onorario non più di ottocento « ducati, ma di mille, senz' obbligo di essere colla persona unito alla compagnia, nè a « Venezia, nè fuori ».

Per chi avesse la curiosità di sapere quale fosse il guadagno di cui il nostro maggior poeta comico si diceva contento, riporto la notizia che il ducato veneto corrente equivaeva in moneta nostra a L. 3,10.

(2) Mémoires de M. Goldoni pour servir à l' histoire de sa vie et à celle de son théâtre dédiés au roi. Paris. Duchesne. MDCCLXXXVII. Tom. II. Chap. XVII.

quanto capricciosa, egli trovava nel teatro S. Luca la signora Gandini che « *touchoit à l'age de cinquante ans. On venoit de recevoir une Florentine charmante, mais c' était pour l' emploi de seconde ; et je courois le risque d' être obligé de donner les rôles de charge à la jeune, et ceux d' Amoureuse á la surannée. Madame Gandini, qui étoit la première, avoit assez de bon sens pour se rendre justice ; mais son mari déclara hautement qu' il ne souffriraît pas qu'on fit aucun tort à sa femme* » (1).

Ed ecco in questo maritale puntiglio del Gandini una prima, non lieve contrarietà pel Goldoni; e tanto meno lieve in quanto che questo figlio della natura, e conoscitore finissimo del teatro — due pregi questi che nemmeno il Gozzi (2) può disconoscergli — era solito di trarre ispirazione a creare i caratteri delle sue commedie dall' indole dei suoi attori favoriti, dalle loro speciali attitudini, e persino dai loro difetti.

Quando trova un attore, o meglio un'attrice, che gli dia nel genio, raddoppia per essa di cure, moltiplica le composizioni in ciascuna delle quali ce la presenta in una luce nuova e meglio adatta a fare spiccare i suoi pregi, e a nasconderne i difetti. Così una prima volta a Venezia lo vediamo comporre per la Baccherini la « *Donna di garbo* », (3) carattere adatto alla sua esuberante vivacità; qualche anno dopo, conosciuto quell' eccellente Pantalone che era il D'Arbes, ed essendosi avveduto che egli « *tantôt c' étoit l'homme du monde le plus riant, le plus brillant, le plus vif, tantôt il prenoit l'air, les traits, les propos d' un niais, d' un balourd* », (4) pensa di farlo comparire sotto ambedue gli aspetti in una medesima rappresentazione, e scrive « *I due gemelli veneziani* ».

La signora Medebach soffriva spesso e volentieri di malattie immaginarie, da cui, dice il Goldoni, non c' era altro mezzo di guarirla che affidare una bella parte a un'attrice subalterna; allora guariva subito, e il Goldoni che lo ha notato scrive per lei una delle sue commedie più graziose « *La finta ammalata* ». Conosciuta poi la Marliani, Colombina simpaticissima per quanto scapata, la incarna, oltre che nella immortale « *Locandiera* », anche nelle « *Donne gelose* », nella « *Serva amorosa* », e poi, fin sul punto di abbandonare il

(1) Mémoires. L. c.

(2) Carlo Gozzi. Ragionamento ingenuo e storia sincera delle origini delle Fiabe teatrali. Venezia-Colombani 1772 T. I, pag. 54 : « Un sollecito osservatore della natura e « costumi, e un buon pratico del teatro com' egli era », ecc.

(3) Goldoni. Mémoires. Tome I. Chap. XLIII.

(4) ém. T. II. ch. I.

teatro S. Angelo, scrive per lei la « *Donna vendicativa* », che è essa stessa una vendetta spiritosa e cortese.

Lo stesso fa pel Collalto, pel Golinetti, pel Rubini e per quanti attori abbiano destata la sua simpatia. Presentargli ora un' attrice cinquantenne, dirgli : « D'ora innanzi sarà questa la Rosaura bella e patetica per cui languiranno d'amore e Lelio e Florindo ; per essa s' incroceranno le spade, per essa si comporranno le canzonette sospirose, e dolci serenate sotto i suoi balconi navigheranno la sera pel queto canale » era addirittura un tarpargli le ali, un chiudergli una delle vie più feconde d' ispirazione ! Non se la sentiva il Goldoni di lavorare per la sua gloria, di scrivere per lei le scene più vive e passionate, di procacciarle ad ogni costo gli applausi ; s' irritava invece, paragonava l' attrice già più che matura alla giovane e bella Caterina Bresciani, e la penna gli cadeva dalle mani. La Gandini, con un buon senso raro in una donna, si sarebbe rassegnata a passare in seconda fila, ma c' era il marito che non lo permetteva.

« *Je jurai* » dice il Goldoni « *que je le tromperois ; vous verrez à la troisième Pièce de cette année, si je tins parole* » (1).

La prima commedia esposta nel teatro S. Luca, il « *Geloso avaro* », andò male. Il Goldoni dà la colpa dell'insuccesso al Pantalone della compagnia, d' aspetto e di voce sgradevoli ; per me credo piuttosto che consista nel carattere che eccede la verosimiglianza, e mette un piede nel disgustoso. Comunque sia i fautori del teatro S. Angelo trionfarono del triste esito di questa commedia, ed andarono dicendo che il Goldoni si sarebbe ben presto pentito di aver abbandonata una compagnia, che, colla sua abilità, dava tanto risalto alle sue composizioni. « *Tous ces propos ne m' inquietoient pas* » prosegue il Goldoni « *j' étois sûr de les faire taire à ma troisième Pièce : mais je craignois infiniment pour la seconde que j'allois donner* » (2). Anche questa infatti andò male, ed il Goldoni ebbe ad accorgersi, un pò tardi, di altre condizioni sfavorevoli a sè e alle sue commedie. In primo luogo egli non aveva avuto il tempo bastante per abituare i comici del teatro S. Luca a quella naturalezza espressiva di voce e di gesto che era il pregio principale della compagnia del Medebach, e requisito indispensabile per la rappresentazione delle sue commedie, i cui caratteri erano ritratti dal vero con un' esattezza che gli veniva perfino rimproverata come eccessiva.

Condizione ancora più sfavorevole era, come dice lo stesso Gol-

(1) Goldoni. Mémoires. Tom II Chap. XVII.

(2) Goldoni. Mémoires. L. c.

doni, la maggiore vastità del teatro S. Luca, per cui in esso « *les actions simples, et délicates, les finesses, les plaisanteries* , LE VRAI COMIQUE *y perdoient beaucoup. On pouvoit se flatter qu'avec le temps le Public , écouteroit avec plus d' attention les Pièces régulieres et* D'APRÈS NATURE: *mais il eût fallu en imposer d' abord par des sujets* VIGOUREUX, *par des actions, qui sans être gigantesques, s'élévassent* AU-DESSUS DE LA COMÉDIE ORDINAIRE. *C' étoit mon premier projet; mais mon Edition* (l' edizione Paperini) *ne m'avoit pas laissé le maitre de ma volonté, je ne fis qu' à ma troisième Pièce ce coup* D' ÉCLAT, CET EFFORT *d' imagination qui étoit nécessaire pour m' installer avec honneur dans la nouvelle Salle, oú je devois avancer la reforme et soutenir ma reputation* » (1).

Eccoci finalmente a questa terza commedia che doveva raggiungere tanti fini: deludere il puntiglio del Gandini , incaponito a far passare per giovane la moglie di cinquant' anni, imporre silenzio ai partigiani del teatro S. Angelo, e procacciare al Goldoni applausi, simpatie e nuovi fautori nel pubblico del nuovo teatro, che si annunziava un po' ostile. Il titolo era « *La Sposa Persiana* », l'ambiente musulmano, nomi esotici come Tamas, Macmut, Fatima, e poi harem, turbanti, donne velate, narghilè, Persiani seduti a gambe incrociate, eterni fumatori d'oppio, quanto insomma ci voleva per mettere in moto le fantasie, e richiamare molta gente a teatro.

La gente accorse, il successo fu magnifico, strepitoso; il popolo cantò i versi della Sposa Persiana come già le ottave del Tasso : la Bresciani che aveva recitata la parte d' Ircana non fu d' allora in poi chiamata altrimenti che Ircana famosa (2). Oramai il Goldoni s' era imposto anche sul teatro S. Luca, e i partigiani del Medebach dovettero tacere; non però il Gandini che andò su tutte le furie, vedendo data all' antagonista (la Bresciani) una parte più importante e simpatica di quella toccata alla moglie. Irritatissimo del tiro che gli aveva giocato il Goldoni, si ostinò nel non volere che la moglie recitasse il seguito della Sposa persiana che veniva insistentemente richiesto dal popolo appassionato ai casi della bella Circassa.

Vi fu una lunga serie di ostilità, di cui risuona ancora una debole eco nelle memorie , su cui è passata pacificatrice la mite ala del tempo; qualche accenno più energico e passionato lo abbiamo nelle

(1) Goldoni. Mémoires L c.

(2) Francesco Bartoli. Notizie istoriche dei comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL fino ai giorni presenti. Padova per li Conzatti circa il 1781. Vedi sotto il nome di Caterina Bresciani.

poche lettere che vi si riferiscono: del resto niente è più efficace a farci capire quanto fastidiose dovettero essere queste ostilità che il riflettere che esse durarono due anni, dal 53 al 55, e chi sa quante volte il buon Goldoni non fu sul punto di uscir dai gangheri, e rinunziare a quella condizione che, se era abbastanza lucrosa e onorifica per lui, era anche assai feconda di grattacapi infiniti, e di pettegolezzi comici, che, a quanto pare, sono i peggiori del genere.

Durò due anni questa lotta tra l'attore ed il poeta, senza che nessuno dei due volesse cedere; finalmente un giorno, come Dio volle, il Gandini, ricevuto male da sua Eccellenza Vendramini, nel quale invece aveva sperato di trovare un appoggio nelle sue ingiuste pretese contro il Goldoni, si recò dal ministro di Sassonia che cercava comici pel re Augusto di Polonia, e, insieme colla moglie, sparì per Dresda, giusto mentre si preparava la recita della « *Buona famiglia* », che per la loro assenza precipitò.

Era quella la prima recita dell'autunno 1755; figurarsi lo sgomento del Vendramini nel vedersi a un tratto mancare due degli attori principali, giusto sul principio della stagione teatrale. Egli si vede perduto, si mostra così atterrito da urtare perfino la delicatezza del buon Goldoni, il quale ancora una volta si accorge che il Vendramini non ha abbastanza fiducia in lui, e sente il bisogno di dirgli delle sdegnose parole. « *Se mai tra le afflizioni sue vi fosse quella di temere ch' io non facessi il mio debito, supplico V. E. di scancellarla, e assicurarsi che lo farò, e lo faccio, e in agosto saranno compite le 4 commedie, e io avrò fatto il mio dovere, e V. E. sarà contenta, e contenti per parte mia saranno i comici, e non le dico cose lontane, mentre siamo nel mese in cui si ha da verificare il mio detto. Per questa parte la non ci pensi e non ne parliamo nemmeno* » (1).

Quanto maggiore è lo sgomento del Vendramini tanto più sconfinata è la gioia del Goldoni nel vedersi sciolto da quelle continue, noiosissime pastoie, da quella gretteria di pettegolezzi e puntigli.

La gioia della liberazione è tale da non fargli sentire l'imbarazzo in cui pur doveva porlo la sparizione dei due attori; è pieno di baldanza, gli sembra facile e piano il rimediarvi, e tenta di comunicare al Vendramini la sua fiducia : « *Se non si trovano personaggi da reclutare faremo senza ; basta che io abbia l' arbitrio di fare, farò meglio forse con manco gente rassegnata che con bestie di tal natura* (2).

Ma di lontano gli doveva sembrare che ancora il Vendramini lo

(1) Mantovani. Op. cit. Lett. I.
(2) Mantovani. L. c.

guardasse dubitoso e scontento, colla timidezza propria del patrizio che si arrischia nel commercio, ed aggiunge ancora in un poscritto la notizia che il Medebach non ha data nessuna commedia nuova a Mantova nè a Milano, e, se ne ha per Venezia, « *ne avremo anche noi, non solo da stargli a fronte, ma da superarlo. Venga o non venga a Venezia il Chiari non m' importa. L'anno passato ero sicuro che egli doveva trionfare; quest'anno mi lusingo il contrario* » (1).

E infatti faceva subito rappresentare la seconda commedia della sua trilogia persiana, intitolata questa volta liberamente dalla sua vera protagonista « *Ircana in Iulfa* ». Ma anche dopo questa il pubblico si domandava, come dice il Goldoni, « *sera-t-elle heureuse? Macmout pardonnera-t-il à son fils tous les desagrements qu'il lui a fait essuyer? Et Osman sera-t-il content de voir passer sa fille du lit de Thamas dans celui d'Ali?* » (2) Sicchè il Goldoni per rispondere a tutte queste domande dà « *Ircana in Ispahan* », terza della trilogia. Il pubblico l'accoglie con gioia, dopo di essa non sente più il bisogno di farsi nessuna domanda; tutte le curiosità sono soddisfatte. « *Elle fût si heureuse* » narra il Goldoni « *qu'elle surpassa les deux autres, soutenant toujours le même intérêt, et ne laissant plus rien à desirer aux partisans de la Circassienne.* » (3).

Furono queste le prime commedie d'argomento esotico del Goldoni, che risalgono la prima al 53, la seconda al 55 la terza al 56.

A questo anno appartiene anche, secondo quello che n' è detto nelle memorie, la *Peruviana* imitata dal noto romanzo di Madame de Graffigny. « *Les lettres d'une Péruvienne* »; ma vi sono però delle buone ragioni per credere che appartenga al 54 (4). Del 56 è « *La bella selvaggia* »; v' è poi ancora « *La Dalmatina* » del 57, che, per molti riguardi, può essere classificata tra queste che io chiamo commedie esotiche; dopo di questa il Goldoni abbandonò per sempre

---

(1) Mantovani. Op. cit.; l. c.

(2) Goldoni. Mémoires. Tome II, chap. XIX.

(3) Goldoni. Mémoires. l. c.

In una lettera privata al conte Giuseppe Antonio Arconati-Visconti del 30 ottobre 1756 il Goldoni dà la notizia che ha dato a studiare agli attori « un terzo proseguimento alla « Sposa Persiana col titolo Ircana in Ispaan di cui mi lusingo bene »· In una lettera allo stesso del 14 dicembre 1756 dice così: « Le cose mie teatrali in Venezia sono in questo « anno fortunatissime, e specialmente la Terza Persiana col titolo d' Ircana in Ispaan, « ebbe un tale incontro, che superò le altre due di molto, cosa che nè io nè il pubblico « aspettava ». Vedi A. G. Spinelli. Op. cit. pag. 41 e 43.

(4) Fondo la mia opinione su di una lettera che il Goldoni scrive al conte Arconati Visconti. La lettera è del 5 aprile 1755, e vi si dice: « L'anno scorso fu per me non poco « calamitoso. Ne ha risentito anche il Teatro mio, poichè, in luogo d'otto commedie, cin- « que sole ho potuto farne... La terza fu la Peruviana, di cui io medesimo rimasi malcon- « tento ». Vedi Spinelli. Op. cit. pag. 34.

questo genere di commedie più spettacoloso che verosimile, più confacente all' arte sbalorditoia del Chiari che alla sua semplice e naturale.

Negli ultimi anni del seicento e per tutto il settecento, vi fu nell' Europa un dilagare straordinario di questa specie di letteratura esotica, che, invece di trarre gli argomenti dalla vita giornaliera e comune, amava valicare i mari e i monti, e spingersi audacemente fin negli ultimi paesi del Levante, circonfusi sempre di non so qual magica poesia, avvolti da una specie di nebbia fantastica che non li rende mai noti del tutto, ma che ogni tanto si squarcia; e da quello squarcio s' intravvede lontano la snellezza ardita di una palma che campeggia glauca sopra un chiaro cielo mattinale, una carovana che attraversa un deserto sui dorsi arcuati dei cammelli, o un fiero tartaro che si lancia a cavallo con una scimitarra lucente nel pugno. O sono le foreste vergini dell' America, le interminabili distese delle Pampas, le miniere d'oro inesauribili, il luccichío splendido dei diamanti: gli effetti eran sempre quelli, le fantasie erano vinte, legate: il libro si traduceva, s' imitava, passava di mano in mano, di nazione in nazione. Abbiamo in questo tempo lunghe relazioni di viaggi come quella della inglese Salmon in ventiquattro volumi, come l'Histoire général des voyages del famoso Prevost d' Exile in sessantaquattro volumi che descrivono minutamente i paesi dei popoli più lontani, e specialmente, si noti, dal punto di vista sociale, studiandone gli usi, i costumi, le leggi, le istituzioni, determinandone la religione, il grado di coltura, la civiltà.

È in questo tempo, nel 1704, che il Galiand traduce per la prima volta dall' arabo in francese le famose « *Mille et une nuits* », che offuscarono la gloria delle fiabe meravigliose del Perrault, e le relegarono per sempre nel mondo fortunato dei bimbi. Chi poteva più appassionarsi alle vicende di Petit Poucet, du Chat botté e Cendrillon? Non vi furono più che favole persiane, turche, arabe, perfino tartare; alle « Mille e una notte » successero i « Mille e un giorno », e poi i « Mille e un quarto d' ora », e poi un diluvio di favole cinesi, mongole, persiane, ecc.

Nel campo del romanzo abbiamo le famose « Lettres Persanes » del Montesquieu, le cinesi dell'Argens, le Peruviane di Madame de Graffigny. In tutta questa letteratura la grande preponderanza è sempre dell' elemento fantastico, ma, attraverso questo sfoggio veramente orientale, questa larga profusione di meraviglie, cominciò

ben presto a far capolino la punta satirica così propria della letteratura francese di questo secolo.

L' esempio era venuto dal Montesquieu. Esempio efficacissimo! Chi non ricorda la fine satira di tutta la società francese che si nasconde sotto l'apparente ingenuità e bonomia di quei terribili Persiani? Chi non ricorda le dure staffilate che colpiscono tutti i ceti della Francia? Nessuno è risparmiato: Luigi XIV, il Reggente, Giovanni Law, gli uomini di toga, il clero non riescono a sottrarsi a quello sguardo acuto che va fino al fondo, penetra e mette a nudo tutti i misteri e tutte le corruzioni. Di pagina in pagina le argute espressioni satiriche si moltiplicano, le osservazioni più profonde sono rivestite della forma più spiritosa; il far parlare questi Persiani, Peruviani, Cinesi, il fare scaturire la satira dalla loro ingenua meraviglia innanzi a certi costumi in contraddizione colla natura e colla morale, parve un metodo assai facile e comodo, e per di più sicuro di poter dire delle dure verità, e venne adoperato da tutti quelli che in seguito si occuparono di questi argomenti. Anche nel romanzo di Madame de Graffigny troviamo questa satira dei costumi francesi; ma dov'è lo spirito, il brio, la profondità del Montesquieu?

Lo stesso accadde delle favole orientali, che presto divennero satiriche nello stesso tempo che licenziose. Anche nel teatro questa specie di letteratura esotica attecchì molto; ma l'intenzione satirica ne rimase quasi del tutto estranea, forse perchè questi argomenti furono adottati a preferenza per la tragedia (1).

Non è possibile parlare di tutti quelli che scrissero tragedie di argomento esotico; basterà ricordare il più illustre: Voltaire.

Nell'agosto del 1732 egli faceva rappresentare la *Zaira* da cui si riprometteva un grande successo. « *Le poète ne s' était pas trompé* » scrive il Crouslé nella sua monografia sul Voltaire: « *C'était une oeuvre d'un genre tout nouveau. Le sujet était pris dans le monde moderne; les noms des personnages étaient tirés de notre histoire. On y parlait « de la Seine et du Jourdain, de Paris et de Jérusalem » des religions chrétiennes et musulmane* ».

Il successo infatti fu tale che egli poteva scrivere ai suoi amici Cideville e Formont:

« *Je voudrais que vous pussiez être témoins du succès de Zaire... Je*

---

(1) Non restarono però del tutto estranei alla commedia. Cfr. *Arlequin Sauvage* del Delisle (1721), e quello che dice *Figaro* nella commedia del Beaumarchais: *Le Mariage de Figaro*, Att. V., Sc. III.

Si vegga anche: Léon Fontaine. La philosophie et le théâtre au XVIII siècle. Versailles 1879, pag. 130-131, e passim; e Pierre Toldo. *Figaro et ses origines*. Milano. Dumolard 1893. pag. 291.

vous souhaitais bien là, vous auriez vu que le public ne hait pas votre ami... Il est doux de n' être pas honni dans son pays ».

Nel gennaio del 36 l'*Alzira* otteneva il medesimo brillante successo, e così poi negli anni successivi *Zulimè*, *Maometto II*, e l'*Orfano della Cina*, che via via ci portano da Gerusalemme alla Mecca, dall'America a Pekino, tra un formicolìo di sultani, schiave e califfi da disgradarne appunto le Mille ed una notte; e mentre assistiamo alle lotte tra Americani e Spagnuoli, tra Cinesi e Tartari, mentre gli effetti del fanatismo ci si svolgono innanzi in tutto il loro cieco terrore, il Voltaire coglie l'occasione di dipingere i costumi dei popoli che ci presenta, giacchè egli pensa che « le avventure più interessanti non sono nulla quando non dipingono i costumi » e che « questa pittura è uno dei maggiori segreti dell'arte » (1).

Oltre quelle del Voltaire s'incontrano numerosissime le opere drammatiche di argomento esotico; è da notare però che in generale questi argomenti sono riserbati alla tragedia. Anche prima del Maometto del Voltaire s'era avuto il Maometto II del Ma Noue; abbiamo la « Vedova del Malabar » del La Mière, la « Zoraide » del Le Franc de Pompignan, « Zuma » del Le Fevre, « Zumira » del Belloy, ecc.

Non mi dilungo in una più numerosa filza di nomi e di titoli; se ne incontrano molti percorrendo la storia letteraria di questo periodo: del resto sarebbe facile supporlo anche a priori. Bastava il solo fatto che il Voltaire avesse prediletto questi argomenti per accreditarli; era il tempo in cui tutta Europa si affisava attonita in lui, e su lui modellava gusti e giudizii; era naturale dunque che gl'imitatori si moltiplicassero, e il genere incontrasse favore.

Anche in Italia questa specie di letteratura si diffonde, moderatamente col Goldoni, il quale l' accoglie solo in poche commedie; ma ecco subito il Chiari impadronirsi della trovata, e popolare i suoi volumi di Cinesi, Turchi, Moscoviti, di Cinesi sopratutto che sono il suo debole, e nei quali giunge persino a vedere i futuri signori d'Europa, come negli Africani quelli d'America. (2).

Il De Sanctis, osservando questo nuovo indirizzo o dirizzone esotico che prendevano le letterature, e il favore con cui quei tentativi venivano accolti, ne dà una spiegazione puramente psicologica.

« La vecchia letteratura era assalita non solo nella sua lingua e

(1) Lett. dedicatoria de l'Orphelin de la Chine à Monseigneur le Marechal de Richelieu.
(2) Trattenimento I, 12.

« nel suo stile, ma ancora nel suo contenuto. L' eroico, l'idillico,
« l'elegiaco che ancora animava quelle liriche, quelle prediche, quelle
« orazioni, quelle tragedie non attecchiva più, se n' era sazii fino
« al disgusto. L' eroico era esagerazione, l'idillio era noia, l'elegia
« era insipidezza: pastori e pastorelle, eroi romani e greci, erano
« giudicati un mondo convenzionale, già consumato come letteratura,
« buono al più ad esser messo in musica, come faceva Metastasio.
« Si voleva rinnovare l'aria, rinfrescare le impressioni, si cercava
« un nuovo contenuto, un'altra società, un altro uomo, altri costu-
« mi. Vennero in moda i Turchi, i Cinesi, i Persiani. Si divoravano
« le lettere Persiane del Montesquieu, l' Ossian era preferito all' I-
« liade. Comparve l'uomo naturale, l'uomo selvaggio, l'uomo di
« Hobbes, di Grozio, l'uomo che fa da sè, Robinson Crosuè ».

Ma, oltre questa ragione puramente psicologica, ve n' è a parer mio un' altra d' indole storica. Questo dilagare di letteratura esotica nell'Inghilterra e in Francia corrisponde agli sforzi straordinarii fatti in questi tempi dalle due nazioni per assicurarsi in Oriente e in America la ricchezza delle colonie. Non è questo il luogo di esporre minutamente la storia delle colonie in questo tempo; basterà ricordare i progressi della Compagnia delle Indie Orientali, l'accapigliarsi dell' Olanda coll'Inghilterra e colla Francia, e poi di queste due ultime tra loro: basterà ricordare che l'Inghilterra aveva tolto alla Spagna tutti i possedimenti dell'America, all'Olanda molti di quelli dell'Asia; anche la Francia aveva fondate le sue colonie e ne traeva ricchezze; gli animi di molti erano rivolti a quelle imprese, a quelle guerre, a quei progressi; sorge quindi, figlia del tempo e degli eventi, la letteratura esotica che è accolta con grande favore, e perchè rispecchiava gli avvenimenti del tempo, e perchè era assai ricca di quegli elementi fantastici che sempre appassionano le moltitudini. L'Italia non fonda colonie, non acquista terre lontane, non esiste nemmeno come entità politica: Venezia perde gli ultimi possedimenti; dal suo diadema di regina dell'Adriatico cadono le ultime perle; ma è questo il tempo in cui la Francia comincia a subire l'influenza letteraria dell'Inghilterra, e l'Italia quella di ambedue. Cadono ora per l'Italia le vecchie barriere fatte in parte di pregiudizio e d'ignoranza, ma anche, e certo di legittimo orgoglio nazionale, e le letterature straniere la invadono da un capo all'altro. È questo il tempo in cui l' Italia si piega a ricevere alla sua volta dalle altre nazioni un po' di quella luce che essa aveva nel periodo splendido della rinascenza profusa all'intorno con sì regale generosità: è una

gara a chi più traduce dal francese e dall'inglese; immigrano ora in Italia i poemi, le tragedie, le nuove idee filosofiche prodromi della grande rivoluzione: immigra fra tanta roba anche la letteratura esotica, e a Venezia specialmente si ferma e fruttifica con meravigliosa abbondanza.

S'erano spente certo le gloriose tradizioni della fiera Repubblica, l'Inghilterra e l'Olanda le imponevano quasi a forza il trattato di Passarovitz, per cui oltre alla Morea di recente acquistata, perdeva tutti i suoi possedimenti d'Oriente; solo le riusciva di serbare quelli delle isole Ionie. La condizione politica di Venezia in questo tempo è così ben riassunta e lumeggiata in poche parole dal Rabany, che io non so resistere alla tentazione di citare quel passo della monografia sul Goldoni che vi si riferisce: « *Venise jouissait du* « *bonheur de vivre avant de couler lentement, comme un vais-* « *seau blessé, dans le flot de l'Adriatique. Les luttes qu'elle avait* « *soutenue pendant quinze siècles, étaient toutes politiques et s'étaient* « *terminées à son détriment. Depossedée de sa suprématie maritime* « *et commerciale par l'Angleterre et la Hollande, de ses domaines* « *orientaux par la Turquie, de l'hégémonie exercée au moyen âge sur* « *l'Italie, par les maisons d'Autriche et de Bourbon, elle s'endort* « *à demi couchée sur ses lagunes, et la paleur de ses flots laisse* « *encore une trace sur son visage lassé. Elle a renoncé à lutter contre* « *la fatalité, elle oublie sa glorie dans l'oisivité et les plaisirs* » (1).

La magnifica Repubblica che sulla fine del secolo XIV disponeva di tremila navigli sparsi in tutte le parti del mondo, ora non ne contava, come risulta dalla relazione Tron, che novecento grossi e quattrocento minori.

Ma erano sempre mille e trecento navigli che nel porto di Venezia scioglievano a vicenda e ammainavano le vele, e lasciavano la bella laguna e la risalutavano, tornando dai più lontani paesi da cui traevano qualche ricchezza ancora.

Ancora nel sangue dei tardi nepoti era un resto di quella febbre, che un tempo spingeva i loro avi ai lunghi e fortunosi viaggi, ora, nella mollezza del settecento, li affollava nei teatri ad applaudire alle fantasiose rappresentazioni dell'Oriente, di quell'Oriente per cui ciascun veneziano doveva provare un sentimento di rimpianto angoscioso come per un Paradiso perduto.

---

(1) Charles Rabany. Carlo Goldoni. Le théâtre et la vie en Italie au XVIII siècle Paris 1896. p. 4.

A Venezia dunque, più che altrove in Italia, prosperò questo nuovo genere. Quando il Goldoni, passato a un nuovo teatro, si accorse che la sua arte non era più capita, quando ebbe bisogno ad ogni costo di applausi per imporvisi, per far tacere i suoi avversarii, egli, profondo conoscitore dei suoi concittadini, non esita un momento: mette da parte, per poco, l'idea della sua Riforma, concepita così chiaramente e seguita invece un po' a sbalzi per tristi e sempre incalzantisi necessità, smette per un momento l'osservazione paziente e profonda della società, in cui viveva, e si trasporta in altri paesi, tra usi diversi, non isdegna di adoperare ogni mezzo, anche quelli del melodramma, che il Rabany gli rimprovera, pur di eccitare ed avvincere gli animi degli spettatori repugnanti, pur di strappare alle loro mani ostili l'applauso. E l'Oriente appare in tutta la sua pompa, in tutto il suo fantastico decoro; l'applauso viene, caldo, impetuoso; ogni ostilità è vinta, ogni freddezza scomparsa. Una grande lotta è vinta per mezzo di queste commedie. Il Goldoni non sa essere ingrato, non ha la forza di repudiarle risolutamente come aveva fatto per alcune a soggetto, che pur s'era lasciato indurre a comporre; il popolo sa a memoria e canta i versi della trilogia persiana, la Bresciani che aveva rappresentata la parte della protagonista, d'allora in poi non fu chiamata altrimenti che « Ircana », anzi « Ircana famosa », come afferma il Bartoli. (1).

Poteva il Goldoni non rallegrarsi di quei successi, poteva egli dubitare della legittimità di quegli applausi? E con chi dobbiamo noi schierarci? Coi plaudenti freneticamente, con quelli che ne cantavano i versi a memoria, o con quelli che a quelle commedie negavano ogni merito?

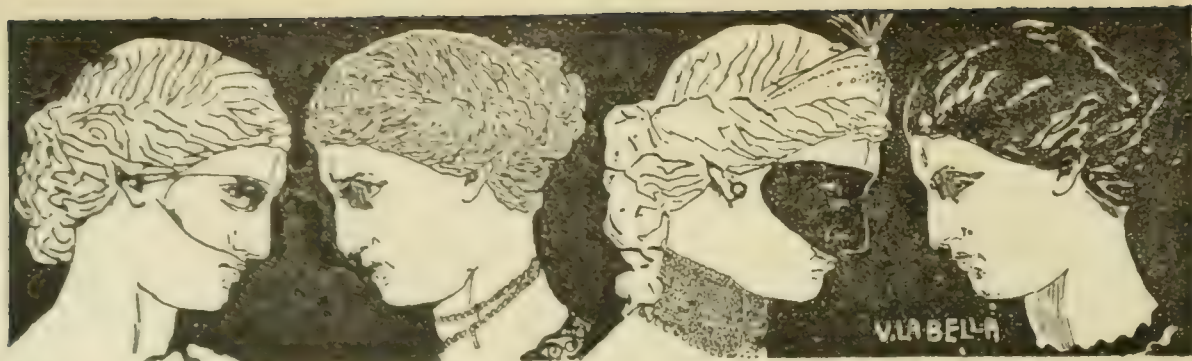
Perchè, dimenticavo di dirlo, quelle commedie ebbero i più grandi elogi e i più acerbi biasimi; ma, prima di venire a parlare di critiche benevole o malevole, bisognerà fare un piccolo riassunto di queste commedie, giacchè, non ostante la fama che ebbero allora, oggi sono quasi dimenticate e sconosciute, meritamente, ai più.

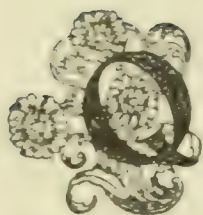
Comincio dunque dalla trilogia persiana, e a questa mi limito per questa volta, rimandando ad altro tempo il compiere l'opera colla trattazione delle altre commedie esotiche, di cui ho fatto cenno più innanzi.

(*Continua*)

Maria Ortiz

---

(1) Francesco Bartoli. Opera e luogo citati.

LA COMMEDIA DELL' ARTE

AL PRINCIPIO DEL SECOLO XVIII (1)

Quando si abbia da fare un confronto, la prima condizione necessaria è quella di avere ben chiari i due termini. Così ora, poichè ci proponiamo di vedere quanta parte della commedia dell' arte sia passata nelle opere di Carlo Goldoni, ci sarebbe molto utile avere da un lato tutte le commedie, i melodrammi, gl'intermezzi, le farse del dottore veneziano e dall'altro tutta la produzione della commedia improvvisa e specialmente quella del tempo suo o di poco più antico. Ma per la sua stessa natura la commedia dell'arte, delizia per i nostri antenati, che ci si divertivano, croce per gli storici del presente che vogliono ricostruirla, è un prodotto quanto altro mai fuggevole, che noi possiamo intravedere più o meno bene, ma che molto difficilmente possiamo descrivere particolarmente; siamo in grado di averne un' idea complessiva abbastanza chiara, ma non siamo in grado di scendere al concreto e coll'esame successivo delle forme che via via andò assumendo, mostrarne lo svolgimento. Chi abbia fatto degli studi in questo campo ameno ma fallace, più d'una volta ha certo dovuto ripetere la melanconica constatazione di E. Masi, che " trattandosi di commedia improvvisa non si potrà mai andare molto oltre della storia dei comici e di una raccolta di aneddoti „.

E questo veramente hanno fatto quasi tutti coloro che finora si sono occupati dell'argomento, da A. Bartoli allo Scherillo; anche perchè nessuno ancora lo ha trattato completamente, da quando i

(1) È il primo capitolo di un lavoro intorno a « *La Commedia dell' arte e Carlo Goldoni* ».

saltimbanchi di piazza cominciarono a dare un'ombra di organismo alle loro buffonate fino a' giorni nostri in cui l'anima di Arlecchino è passata negli attori di legno di qualche burattinaio superstite. In generale il modo che gli storici del teatro hanno seguito nello scrivere della commedia dell' arte è stato quello di considerare singolarmente ciascuna maschera, adunando in ognuna di esse quel tanto che sapevano sui suoi caratteri generali e sulle sue vicende attraverso alle diverse incarnazioni in questo o in quell'attore ; ma non hanno badato abbastanza — o mi pare — a questo, che l'anima della maschera non è stata costante, nè poteva esserlo, ma ha variato indefinitamente a seconda dei comici nei quali si è incarnata ed anche a seconda dei gusti dei tempi e dei luoghi : ognuno a priori intende che i motti detti dal Magnifico, che fa la sua prima comparsa storica nella recita del 1568 alla Corte Bavarese, dovevano essere molto diversi da quelli dell'ultimo grande Pantalone, Cesare d'Arbes, e intende anche che lo spirito che i comici sfoggiarono ai pubblici italiani era diverso da quello che i loro compagni, tramutati in Francia, adattarono al gusto dei frequentatori dell'Hôtel de Bourgogne.

Però queste differenze rimangono sempre un postulato della ragione che non può essere confortato dai documenti, perchè tutto quel tesoro di lepidezze nasceva e moriva con quelli che lo creavano nell'ardore dell'improvvisazione e solo raramente qualche curioso si è compiaciuto di registrarne alcuna piccola parte, e l'altra forma di comicità poi, consistente nei lazzi, non può assolutamente risorgere per opera di studiosi, a meno che il fantasma di qualche vecchio comico non venga ad interrompere le loro vigili notti coi suoi sberleffi e le sue capriole.

A noi dunque non rimane della commedia dell'arte che lo scheletro, lo scenario o al più qualche " generico „ cioè la parte meno originale, poichè lo scenario non era che un brutto rifacimento, o meglio disfacimento di una commedia sostenuta e il generico era un luogo comune con intendimenti letterari di pessimo gusto ; tutta roba a cui i bravi comici davano minima importanza : " La comedia — scriveva il Barbieri, che sotto le spoglie di Beltrame si era creato un bel nome — non ha più o meno merito per se stessa, ma chi glie lo dà è solo il comico (1) „.

Eppure su questo solo elemento letterario i critici dovranno nar-

(1) *La supplica, discorso famigliare a coloro che parlando o scrivendo trattano dei comici.* Venezia 1634, pp. 11.

rare lo svolgimento di questo caratteristico prodotto dello spirito Italiano nel periodo della sua vita storica, che abbraccia due secoli abbondanti dalla seconda metà del secolo XVI alla seconda del XVIII.

Ho detto la vita storica, perchè esiste anche una preistoria della commedia dell'Arte: ed è il suo periodo forse più originale, quello nel quale i buffoni e i giocolieri colla naturale satira dei costumi regionali, crearono le maschere fondamentali del futuro teatro e immaginarono gesti e lazzi che si ripeterono certo per tradizione anche più tardi, un periodo pur troppo assolutamente inaccessibile alle nostre ricerche del quale non possiamo nemmeno ritrovare il termine " a quo „; attraverso il buio i critici sono arrivati fino ai Macchi ed ai Pappi delle Atellane, ma non mi sembra prudente il seguirli.

Io credo che dalle buffonate dei saltimbanchi, dai loro dialoghi primordiali avrebbe potuto nascere spontaneamente un teatro comico veramente originale, come dai canti incomposti dei " komoi „ Attici sorse la commedia di Aristofane; ma perchè questo potesse avvenire sarebbe stato necessario che tutta la civiltà italiana fosse nello stato di primo sviluppo in cui si trovava quella Greca, vale a dire, esistessero condizioni che storicamente è assurdo supporre.

Invece l'Italia aveva la sua grande e vecchia civiltà e aveva la sua letteratura: quando la primitiva commedia dell'arte—veramente di commedia non si dovrebbe ancora parlare — poteva prendere una forma regolare per svolgimento proprio, si trovò dinanzi la commedia erudita da poco sorta per volontà di imitatori, che la afferrò nelle sue rigide branche e la costrinse ad accettare i suoi argomenti, i suoi intrecci, la sua sceneggiatura: quanto ai personaggi fecero un po' per uno; le parti gravi non esistenti ancora nella commedia dell'arte furono date dalla commedia letteraria, quelle ridicole rimasero quasi intatte.

Giovan Gherardo de' Rossi che, per quanto fosse un arcade e parlasse agli Arcadi, non doveva essere privo di buon senso, dopo avere rilevato che i pubblici, fatto un po' il gusto alle commedie sostenute, non avrà più potuto contentarsi " del semplice dialogo di facezie e di buffonerie qual era quello dei giocolieri „ e che perciò questi furono costretti a regolarlo " premeditandone l'argomento „, asserisce che " la commedia a soggetto altro mai non può essere che una imitatrice della commedia sorella, una seguace del gusto e della moda „ (1).

1) Ragionamento del moderno teatro comico e del suo restauratore, Carlo Goldoni. Bassano, 1794.

Naturalmente questa imitazione va intesa con una certa larghezza, ma non mi pare che possa essere messa in dubbio. La commedia dell'arte, quale appare dopo la metà del sec. XVI — la sua nascita storica, non sembri strano, coincide su per giù col concilio di Trento e colla decadenza dell'umanesimo — è già il resultato di due elementi diversi, ed ha in sè due anime. Quelli che la rappresentano, i comici, sono i legittimi discendenti dei saltimbanchi e per lo più ne conservano le tradizioni, ma le cose che rappresentano sono trasformazioni e deformazioni di lavori letterari, anzi pur troppo molte volte — accademici: e i comici sono morti ed a noi restano solo queste deformazioni.

Inoltre a complicare le cose nel processo dei tempi nemmeno le proporzioni degli elementi che compongono la commedia dell'arte restano invariate: basta alle volte la persona del comico ad alterarle; se egli è un ignorante si cura ben poco del soggetto e ritorna al giuoco imposto dei suoi oscuri predecessori, ma se è un po' colto e comincia a sentirsi delle prurigini letterarie, allora, per quanto il pubblico glie lo concede, si mette ad imitare i modi e gli usi del teatro erudito. E il teatro erudito poi a sua volta, col nobilitarsi e il diffondersi della commedia improvvisa, si arresta nello svolgimento che forse avrebbe potuto avere; e per una parte — quella che vuole a tutti i costi mantenere la sua dignità letteraria — si mummifica in un formalismo senza colore e senza sapore e diventa un genere che della drammatica non ha che l' aspetto esterno; per un'altra — quella che cerca di salvarsi indulgendo al gusto nuovo buono o cattivo ch'e' sia — cerca di imitare i modi della commedia buffonesca, e dà luogo nella prima metà del seicento a quel genere che si disse " commedia ridicolosa „ la quale potrebbe definirsi " una commedia dell'arte scritta dietro la recitazione di una cattiva compagnia „.

Ma io, per mia fortuna, ora non intendo occuparmi della scomposizione di questo corpo composto che è la commedia dell' arte; per il mio studio posso considerarla come una unità senza curarmi di cercare la derivazione dei caratteri che concorrono a formarla. Questa specie di dichiarazione ha solo uno scopo; quello di mostrare che, se non riuscirò a salvarmi dalle difficoltà che mi si parano davanti, per lo meno potrò dire di averle vedute.

⁂

Chi oggi affermasse che il teatro, e specialmente il teatro comico, è un genere che non fa parte della letteratura, direbbe per

lo meno un paradosso; ma per i tempi che precedono di poco la nascita di C. Goldoni ed anche per quelli dei suoi primi anni di attività, la affermazione è esattissima. Il concetto che il pubblico aveva allora della commedia era diverso da quello che ne hanno oggi le persone un po' colte, ma in fondo non differenzia molto da quello che continuano ad averne molte altre, che tuttora richiedono dal comediografo un divertimento analogo a quello che è procurato loro dal cavallerizzo, dal prestigiatore o dal " clown „.

In quel tempo la pretesa che abbiamo noi di vedere sul palcoscenico della commedia qualcosa che appartiene all'arte, perchè è imitazione, sia pure alterata, della natura, non c'era in nessun pubblico. La commedia doveva essere ed era un sollazzo e non altro; è utile anche qui ascoltare quello che ne dice l'antico comico: " Far parallelo tra la commedia e un'opera buona non si deve, perchè la commedia è un passatempo, che può essere poco cattivo o poco buono „ (1).

Dato un simile principio, colui che aveva qualche valore era solamente il comico, l' opera rappresentata era appena un pretesto; l'autore dell'opera poi, quando ce ne fosse uno, non avea maggiore importanza di chi accendeva i lumi sulla ribalta.

Questo ci rende ragione perchè, mentre le compagnie dei comici erano numerose, e quasi ogni città per lo meno in carnevale voleva avere la sua serie di recite, il numero degli scenarii era scarso e solo di quando in quando se ne aggiungeva — per opera di qualche comico — qualcheduno di nuovo. Carlo Gozzi, scrivendo quando alla commedia dell'arte era già stata recata una ferita profonda per mano del Goldoni, ma riferendosi a un periodo un poco più antico potè affermare che codesto " prodigioso „ mostro (non c'era per lui nulla di dispregiativo nella parola) era rappresentato da " forse 300 „ informi soggetti, i quali comprendono una scelta delle più forti circostanze teatrali e i lazzi più sperimentati „ (2).

Pochi però dovevano usarsi sulla fine del 600 e sul principio del 700, pochissimi essendosene aggiunti più tardi. Infatti a noi rimangono di quel tempo due raccolte: quella del Conte di Casamarciano (3), che comprende 183 soggetti, quella esistente nella Ma-

(1) LODOVICO BARBIERI, op. cit. pp. 11.

(2) *Ragionamento ingenuo.*

(3) Il titolo esatto è «Gibaldone comico di varii soggetti di comedie ed ope e bellissime copiate da me Antonio Passanti detto Orazio il Calabrese, per comando dell'Eccellentissimo signor Conte di Casamarciano (D. Annibale Sersale) 1700. È conservata nella biblioteca Nazionale di Napoli ed è perciò nota come «raccolta Napoletana» cfr. B. CROCE *in Giornale Storico della letter. Ital.*, XIX pp. 211.

gliabechiana e pubblicata dal Bartoli che ne conta 22 (1). Da questi bisogna detrarne 3, che sono comuni a tutte e due le raccolte, cioè il Soldato per vendetta (Nap. II, 56) = Isabella soldato per vendetta (Bart. 401)—il Medico volante (Nap. I, 59)=(Bart. 405) e il Dott. Bacchettone (Nap. I, 29=Bart. n.° 22). Esistono poi i titoli di 139 commedie recitate dal Riccoboni a Parigi (2), ma bisogna toglierne una trentina che sono identici ad altri delle due collezioni rimaste, e forse certi (come l'Italiano Francesato) che furono composti esclusivamente per il Teatro Italiano di Parigi e che probabilmente non furono dal Riccoboni portati in Italia. Così si arriverebbe ai 300 ricordati dal Gozzi.

Però credo che il numero vada accresciuto qualche poco, forse di un centinaio; per questa ragione: fra i napoletani esistono scenarii che si trovano anche nelle più antiche raccolte dello Scala (3) e del Locatelli (4); è probabile quindi che non solo questi ma anche altri fra i soggetti del principio del 600 continuassero ad esser posti in iscena al principio del 700 e anche dopo, come è provato dal fatto che il comico napoletano Agostino Fiorilli (Tartaglia) dopo la metà del secolo recitava in compagnia Sacchi i vecchissimi scenarii della Tavernaria e della Trappolaria. Infine avrò occasione in seguito di ricordare alcuni scenari nuovi che nella prima metà del 700 furono composti e recitati da questo e da quel comico.

Limitandoci ad esaminare anche la sola raccolta napoletana possiamo farci un'idea degli argomenti che erano in voga. Già ai tempi dello Scala (principio del 600) i comici avevano preso a recitare delle favole tragiche, in cui soltanto l'introduzione artificiale delle maschere dava luogo ad episodii ridicoli, e che si chiamavano opere regie o eroiche e qualche volta tragedie addirittura: ora il numero di queste produzioni si era accresciuto e contendeva il campo agli scenari di argomento soltanto comico derivati più o meno direttamente dalla commedia classica del cinquecento. Il bisogno di portare qualche novità nel troppo esiguo bagaglio dei primi soggetti e il gusto del secolo XVI, spagnoleggiante per eccellenza, avevano persuaso i comici a introdurre questi lavori, alcuni dei quali

(1) ADOLFO BARTOLI *Scenarii inediti della commedia dell'arte*. Firenze 1880 — Identica a questa è un'altra raccolta che si trova nel ms. n.° 2800 della biblioteca Riccardiana di Firenze.

(2) LUIGI RICCOBONI, *Nuovo teatro Italiano* Parigi, 1733.

(3) FLAMINIO SCALA. *Il teatro delle favole rappresentative* Venezia. Pulciani, 1611.

(4) *Della scena dei soggetti comici di* BASILIO LOCATELLI ROMANO. Roma, 1618. Manoscritto esistente nella bibliot Casanatense di Roma, cfr. A VALERI in Nuova Rassegna II. 452.

erano puri e semplici rifacimenti di Calderon, di Tirso de Molina, di Hurtado de Velarde: anche in questo la commedia dell'arte è una seguace di quella regolare, perchè, come è noto, quel poco di drammaturgia letteraria che esiste nel seicento deriva quasi tutta dallo spagnuolo, o propriamente nella scelta dei soggetti o per lo meno negli atteggiamenti che dà alla materia nazionale: testimoni le opere di Teodoro Ameyden e di Giacinto Cicognini.

Così fra gli scenarii napoletani troviamo il " D. Gile schiavo del demonio „ (II, 63) " La moglie di sette mariti „ (II, 90), che derivano dallo spagnuolo attraverso i rifacimenti del Cicognini, e fra gli scenarii che Luigi Riccoboni ricorda di aver recitato a Parigi nel 1716, 1717, 1718 e 19 la maggior parte seguono il Cicognini, " La forza del destino „, " Il principe geloso „, il " D. Gastone de Moncada „, " La vita è un sogno „, ed uno: " il cane dell' ortolano „ è desunto dall'Ameyden. Altri della raccolta Napoletana sembrano derivare da autori spagnuoli senza nessun intermediario di scrittore italiano, e in altri infine, mentre l' argomento non è spagnuolo, vi è però una forte mescolanza di fantastico e di grottesco che significa un vero e proprio mutamento dell' antico gusto comico italiano. La prima origine delle fiabe del Gozzi, che troppo ingiustamente sembrarono un prodotto del tutto personale, è da ricercarsi qui.

(continua) **Giulio Caprin**

Bibliografia

Jean Marnold — *Hector Berlioz* " Musicien „ — Mercure de France 15 Janvier, e 1er Février 1905.

Prima di venire a parlare di Ettore Berlioz il Marnold, nell'acuto e diligente studio che mi provo a riassumere, premette alcune idee generali intorno all'arte musicale. Essa è, secondo il Marnold, un prodotto dell' evoluzione. L'orecchio umano, che da principio non distingueva i suoni che per la loro diversa acutezza, si abituò, a mano a mano che le facoltà sensorie venivano perfezionandosi, a distinguere in essi *rapporti di consonanze, simultaneità d' intervalli e d' accordi,* al punto da non scorgere più in essi un aggregato disforme, ma un tutto omogeneo e concreto. Dopo altre considerazioni, che ometto per brevità, l'A. passa alla distinzione tra *concezione monodica* e *concezione armonica*, la prima essenzialmente analitica e derivante dall' intelligenza direttrice, la seconda sintetica e derivante dalla sensazione specificamente musicale. Questi due aspetti di mentalità riassumono le facoltà speciali e necessarie, di cui l' arte musicale è l'ammirabile conseguenza. Qualunque musicista può essere classificato nell' una o nell' altra categoria, secondo che le sue opere rivelano a preferenza questa o quella tendenza. Unico forse che faccia eccezione è il Berlioz, che, musicalmente, rimane una specie d' enigma.

Fra tutti i secoli il XIX pare sia stato il secolo dell' armonia: apparve con esso una nuova sensibilità musicale tanto diversa dalla precedente, che bisognò chiamarla con un nome speciale: fu detta *romantica* in opposizione alla sensibilità classica precedente. Con Weber questa specie di romanticismo musicale s' identificò in un piacere tutto nuovo preso alla sonorità del timbro strumentale considerata in se stessa, si cercò in altri termini, il *suono per il suono.* Mentre l'orchestra classica si fondava quasi esclusivamente sulla diversità di timbro, e la scelta degli strumenti era più spesso

determinata dalle tradizioni della partitura che dalle proprietà speciali di ciascuno strumento, e il timbro era mezzo *d' espressione* piuttosto che di *colorito*. nell' orchestra di Weber appare una specie di policromia sonora. una sonorità colorita non meno che espressiva. E l' ispirazione corrisponde così intimamente alla natura dello strumento scelto, che sembra esserne quasi la conseguenza. La coincidenza di questo rinnovellamento della strumentazione col sorgere della *sensibilità romantica* conferma l' ipotesi che l' arte musicale sia dovuta a una evoluzione tutta fisiologica, ad uno sviluppo della facoltà auditiva.

Quest' influenza rinnovatrice si fece sentire al principio del secolo XIX in Weber e Schubert. poi in Schumann e Chopin. Essa si manifesta in modo diverso: nell' andatura dell' ispirazione melodica. nella libertà delle modulazioni, nelle cadenze impreviste e nelle forme e ritmi fantastici. L' impulso si rende generale, ed è facile riconoscerlo in tutta la musica europea. Il melodismo italiano è il piacere supremo al *suono pel suono*. D' ogni parte è come un ritorno alla natura, un' esplosione di sensualismo inquieto, avido di sonorità. di colore locale. L' orecchio esige godimenti immediati e facili, impressioni straordinarie, e, come nel campo letterario si raccolgono amorosamente le leggende di ogni popolo, così in quello musicale si utilizzano i motivi autoctoni di ciascun paese: rapsodie spagnole e zingaresche, arie francesi, *lied* tedeschi, barcarole veneziane. ecc. Con Liszt e Wagner intanto proseguiva l' evoluzione armonica che doveva poi, d' ardimento in ardimento, condurre all' arte di Claude Debussy.

Nel 1830 entra in iscena un' altra formidabile influenza coll' opera di Bach rivelatrice d' infinite risorse musicali già neglette quasi pedanterie scolastiche, e che additava un prodigioso numero di combinazioni logiche e puramente musicali. I musici d' istinto cercarono di ammorbidire questa imperturbabile sintassi, accostandola alle leggi naturali indovinate dal loro istinto, altri si lasciarono da essa fuorviare. Bach svelava, in tutta la sua antica purezza, la suprema bellezza dell' arte della speculazione polifonica; ne nacque una scuola *neoclassica*, fondata da Mendelssohn, seguito poi da Schumann, e per più di un rapporto da Saint-Saëns e Brahms. La virtuosità arbitraria o eccentrica di Riccardo Strauss sembra l' ultimo termine di questa evoluzione speciale della polifonia derivata dalla mentalità monodica; ed è notevole, dice il Marnold, che in tutti i musici di questa tendenza. malgrado un' apparente diversità di carattere, il maneggiamento delle sonorità orchestrali denota

una concezione del timbro analoga a quella propria della strumentazione classica.

Benchè preceduto da Schubert e Weber, e contemporaneo di Chopin e Schumann, Berlioz sembra sia stato del tutto privo di sensibilità armonica. Mediante una lunga, minuta, ed accurata analisi delle opere del Berlioz, analisi che per essere troppo rigorosamente tecnica mal si presta ad essere riassunta, il Marnold viene a definire così il Berlioz: d'immaginazione *romantica*, privo di sensibilità *armonica*,.... di mentalità *monodica* e dell' ingegno più assolutamente chiuso all' interesse intellettuale della polifonia monodista, rivoluzionario almeno nell'adattamento, attaccato nella pratica alle forme generali e tradizionali, fedele il più delle volte al teatro, al lirismo convenzionale dell'opera, e drammaturgo nella sinfonia, Berlioz fu certamente un misto singolare di contradizioni.

Della suscettibile delicatezza, delle sfumature proprie dell'artista, dell' armonica e coerente intuizione che caratterizza il genio creatore pare che egli abbia avuto dalla natura così poco come delle facoltà specificamente musicali; sicchè, dopo avere esaminata la sua arte, non è irragionevole domandarsi che cosa resti al Berlioz, perchè possa esser contato tra gli autori di musica, anche a volerlo dire " il meno musico di tutti i musici „.

Quello che resta a lui è la sua monodia, originale sempre, ineguale qualche volta, ma mai mediocre. Segue l'analisi delle monodie in cui maggiormente il Berlioz rivela la sua originalità. Uno dei caratteri più costanti di questa monodia è di conservare una grande affinità colle canzoni popolari, di cui ha tutta la giovanile spontaneità, il ritmo libero e franco, il contorno netto nelle sue stesse irregolarità.

La monodia del Berlioz è impropria a ogni armonizzazione, e, come la popolare, non sa rinunziare a se stessa quanto è necessario per ottenere lo sviluppo musicale della sinfonia, la fragmentazione feconda che assicura al discorso sonoro diversità e unità.

Malgrado questa inettitudine plastica la monodia resta sempre il pregio più reale del Berlioz; e la affinità della sua ispirazione colla canzone popolare è la sola cosa che possa riavvicinarlo ai musicisti della sensibilità romantica. Il Berlioz resta però sempre un romantico a suo modo: il suo disegno monodico non è mai esuberante, ma preciso fino ad essere talvolta troppo secco. Egli non è inoltre mai del tutto lirico; non canta per se stesso, sa di avere innanzi un uditorio, e a esso s' indirizza.

Tuttavia Berlioz merita per più rispetti il titolo di precursore.

Risale a lui, oltre che il primo uso del *leitmotiv*, anche il tentativo quasi wagneriano di una interpretazione fedele e vivace del dramma, il geniale intervento della sinfonia descrittiva. L'opera di Berlioz ha preparato il terreno all' influenza discreta ma profonda di Liszt, e a quella di Wagner.

Il più gran beneficio che questa triade romantica, Berlioz, Liszt e Wagner, abbia apportato all' arte musicale è stato d' impedirle di fare della *musica pura*, restringendo l' accettazione della parola a designare le sole opere musicali sprovviste di titoli o programmi poetici: di suggerirci che una *forma* convenuta e servilmente subìta è un *programma* musicalmente tanto arbitrario quanto qualunque altro, e più pericoloso forse per la sua speciosità. La musica di Berlioz non è perciò divenuta migliore; ma la sua influenza *negativa* è stata grandemente benefica. A riguardare la sua opera, se si considera quante intenzioni egli fu impotente a realizzare, siamo tentati di domandarci per quale strana fantasia egli sia voluto divenire autore di musica; ma a considerare gli effetti della sua opera noi sentiamo quale gran danno sarebbe stato per l' arte musicale se questa fantasia non gli fosse venuta.

Le memorie di Echegaray. — La decisione dell'Accademia di Stocolma che assegnava a Echegaray la metà del premio Nobel, ha rivolto l' attenzione di tutti su questo artista spagnuolo non molto conosciuto nel resto d' Europa. Non voglio rilevare la stranezza della decisione dell'Accademia svedese, e tanto meno lamentare — come purtroppo s' è fatto — che l'Echegaray sia stato preferito al nostro Carducci. Per me credo che l' opera poetica del Carducci sia di quelle che non hanno bisogno di brevetto: esse aspettano un solo, degno premio nell' immortalità: e poi una corona d'Accademia farebbe una così misera figura sopra una fronte toccata dal genio! Ma non è di questo che voglio parlare. Giustamente o no l' Echegaray ha ottenuto una metà del premio Nobel, e a noi, un po' ignoranti sul suo riguardo, piacerebbe sapere qualcosa di più preciso intorno alla sua personalità artistica. Per l' appunto egli pubblica in questo tempo la prima parte della sue Memorie, e E. Gomez-Carrillo ci riassume e trascrive in un numero del *Mercure de France* (1[er] février 1905) tutto quello che in quelle Memorie ha un interesse letterario qualsiasi. Assistiamo così alla composizione di un primo lavoro drammatico: “ La Cortigiana „ dei cui elementi l' Echegaray si gioverà più tardi nello scrivere “ *En el puno de la Espada* „: sappiamo quale fosse la cultura letteraria del drammaturgo spagnolo allorchè faceva le sue prime armi nel

teatro: cultura fatta su libri francesi letti alla rinfusa e senza criterio di sorta. La prima parte delle Memorie di Echegaray giunge alla vigilia della rappresentazione del *Gran Galeoto*, il suo capolavoro, di cui il Gomez-Carrillo ci dà l'analisi. E con quest'analisi finisce l'articoletto del Gomez-Carrillo al quale dobbiamo essere grati di aver spigolato per noi nelle Memorie dell'Echegaray le notizie più importanti e utili a conoscere che si trovino in opere autobiografiche come quella di Echegaray.

À la Comédie Française. — Nello stesso fascicolo del *Mercure de France* trovo di molto notevole un articolo di Maurice Boissard. Un libro di Maximin Roll antico *claqueur* e *figurant* della *Comédie française*, gli offre l'occasione di parlarci briosamente, ma con conoscenza di causa delle condizioni di quel teatro. Il Boissard trova che il libro del Roll (*Notes sur la Comédie française - Souvenir d'un claqueur et d'un figurant*) pecca di soverchio ottimismo. Il Roll non sa commettere neppure una delle piccole indiscrezioni che possono dar sapore a libri di tal genere: egli non sa dir male di nulla che riguardi la *Comédie française*, il suo teatro prediletto. Ma il Boissard, che della Maison de Molière è più che intimo, e, a quanto pare, non ha peli su la lingua, completa a modo suo le note un po' sbiadite del Roll, ed ecco una sfilata di aneddoti graziosi, di notizie piccanti, di profili d'artisti assai noti, schizzati allegramente, in pochi tratti, con più che un'ombra di caricatura. La conclusione è che la mediocrità ha invaso la *Comédie française*, e va ogni giorno più offuscando la sua gloriosa tradizione. Si rimprovera agli attori — antico rimprovero del resto per attori francesi — la mancanza di naturalezza, la più supina ignoranza congiunta ad una sconfinata presunzione e vanità. Tristi difetti che ammiseriscono un'arte, che potrebbe essere tanto bella e nobile!

Rassegna nazionale. 1° febbraio 1905 — *Rivista drammatica.* — La signora Maddalena de Rossi vi parla di molti lavori drammatici tedeschi:

Tessa, tragedia in cinque atti di *Wilhelm Weigand*. La scena è in Siena alla fine del quattrocento. Lotte partigiane e sanguinose servono di sfondo a una delicata storia d'amore e sacrificio.

Friedrich Adler dà un ciclo di tre drammi in un atto, intitolato *Freieheit* dal titolo del primo dramma. Il secondo è intitolato “Il profeta Elia„, del terzo l'A. dimentica di dirci il titolo, ma sappiamo che si svolge a Venezia, e che Montesquieu e una bella patrizia veneziana vi svolgono un tenero idillio.

Max Dreyer dà un suo dramma “I diciassettenni„, in cui an-

cora una volta un ingenuo non sa resistere al dolore di aver conosciuta una turpitudine umana, e si uccide.

Ludwig Fulda ha dato da far molto alla critica tedesca con un suo dramma " Mascherata „ che sarebbe forse un buon dramma se non fosse una commedia d' intrigo delle più intrigate.

Otto Ernst dà col suo *Bannermann* una battaglia al falso liberalismo. Pare però che la tesi sia poco nociva al dramma che è un lavoro fresco, giocoso e sano.

Gennaro Arinelli — *Fronn' 'e ruta ogne male stuta!...* — Proverbio napolitano in un atto — Napoli, Golia, 1904.

Poche scene fresche, vivaci, scritte nel più grazioso dialetto napoletano. Si tratta di una giovane vedova, combattuta fra il desiderio di serbar fede al marito morto e l'amore che viene sorgendo in cuore per un altro. Naturalmente l' amore pel vivo finisce per vincerla sugli scrupoli, ma non senza lotta, e questa lotta è rappresentata bene, assai bene, con naturalezza, efficacia ed anche arguzia nelle brevi scene dialettali che ho già dette fresche e vivaci, e, che, rappresentate, credo, otterrebbero un ottimo successo.

Ugo Vasè — *L' Onorevole non c' è* — Commedia in un atto — Ferrara — Bresciani 1905.

È una breve commedia che ci presenta di *scaltra donna il ben pensato gioco*. Il deputato Spinalba e il suo amico Carmola discorrono fra loro: fra le altre cose sappiamo da questo discorso che lo Spinalba ama una certa Teresa de Rossi. Arriva una signora: deve essere una emerita seccatrice, perchè Spinalba preferisce nascondersi, e lasciare all' amico Carmola il piacere di riceverla. Ma la signora, Adelaide, ha fiutato il sotterfugio, e riesce a punire i due colpevoli. Con discorsi imprudenti fa sapere a Spinalba, che è poco lontano, che Carmola ama e con buon successo la sua Teresa. Sopraggiunge anche Teresa ed Adelaide si diverte a farle sapere che Carmola non le è fedele: ma che, nello stesso tempo che lei, ama questa e quella. Carmola, presente, non può smentire, e le due signore si allontanano pel giardino. Spinalba, furibondo, esce dal nascondiglio, e vuol battersi con Carmola: ma questi lo persuade che egli non gli ha recato offesa alcuna, e che non bisogna dare alla maligna Adelaide il gusto di saperli nemici.

Le due signore ritornano: Spinalba si nasconde daccapo: Teresa manifesta il proposito di consolarsi delle infedeltà di Carmola con un certo tenente: alla fine va via con Adelaide, e Spinalba e Carmola respirano.

Non è, come si vede, un gran che: proprio sulla fine poi lan-

guisce anche il debole interesse che aveva sostenuta la prima parte della commedia; ma c' è un certo brio, una certa spigliatezza di dialogo, una certa azione, e, fino a un certo punto, la commedia c' è, e si sostiene.

Edoardo Bellini — *Lo schiavo di Cleopatra* — Azione lirica in un atto di A. Graziani e P. De Luca - Milano - Tip. elzeviriana Guidetti e Mondini, 1905.

È il libretto di un'opera che si darà in questo mese al Teatro *Dal Verme* di Milano. Il libretto è ben fatto; si tratta di uno schiavo di Cleopatra, che ama ardentemente e senza speranza la sua regina. Un giorno che, nella lontananza di Antonio, Cleopatra si sente sola e sconfortata, promette un suo bacio a chi berrà una fiala di veleno, e mostrerà di saper morire per lei. Nessuno osa: ma lo schiavo si fa innanzi, e accetta con gioia il patto. Cleopatra indovina l' immenso amore che arde in quell'umile petto, e per poco lo ricambia, innalzando lo schiavo fino a sè, e inebbriandolo di felicità. Ma squillano lo trombe; Antonio torna trionfante; Cleopatra scaccia lo schiavo, che, pel dolore, s' uccide.

Questo l'intreccio, che, circondato dal decoro di una natura esotica, dal fasto di una reggia sontuosa, arricchito dal fascino voluttuoso che emana dalla persona di Cleopatra, eccita piacevolmente la fantasia. Anche i versi sono buoni e melodici, e l'azione è rapida, sobria, commovente.

M. O.

Notizie.

Or sono due anni, Sigurd Ibsen pubblicò nei giornali una nota, manifestando la sua intenzione di pubblicare una raccolta delle lettere di suo padre. Pregava coloro che possedevano tali lettere a volerle inviare agli editori della edizione completa e definitiva delle opere del poeta scandinavo. Questo epistolario è ora pubblicato. Contiene 238 lettere, scritte a 80 persone, e che si estendono ad un periodo di 50 anni (1849-1900). È un volume di 1600 pagine. Non contiene lettere d' amore, sebbene si sappia che il cuore del giovine Ibsen fu infiammato tre volte. Egli dimenticò le sue due prime passioni, e sposò Suzanne Thoresen, che gli dette un figlio unico, Sigurd. Dodici anni dopo scriveva ad un amico: " Mia moglie ha proprio il carattere che io cercavo: illogico, ma con un forte istinto poetico. Ha grandi concetti e il suo odio delle piccole contingenze non ha limiti „.

Le prime opere di Ibsen allontanarono da lui la sua famiglia. Il poeta volle pur ignorare i suoi congiunti. La stessa avversione

si manifestò nelle relazioni col suo paese. Mentre innalzava monumento imperituro alla grandezza della sua nazione e della sua razza, con le sue creazioni poetiche, aborriva quel paese di piccole borgate, di piccoli rustici, di piccole idee. Dopo una dimora di tre anni in Italia (ottobre 1867) non comprende più come si possa vivere in Norvegia. Il viaggiatore aveva allargati i suoi orizzonti. Queste lettere d'Ibsen rintracciano il cammino ch' egli ha percorso dall' individualismo anarchico del 1871 alla concezione solidale del 1884.

— Gerolamo Rovetta non abbandonerà il teatro storico, ma non vuol però lasciare nemmeno quella riproduzione della vita presente, a cui deve tanti e belli successi. Così la prossima sua commedia svolgerà un caso moderno di cui ha già tracciato la favola e ordito le scene principali: egli compirà il nuovo lavoro, che è in tre atti e ha pochi personaggi, tra la primavera e l' estate: e se ne avrà la prima rappresentazione già nell'autunno prossimo. È assai facile che primi interpreti ne siano gli artisti della compagnia Di Lorenzo-Andò, e il primo giudizio sia chiesto al pubblico di Torino.

— A Copenaghen e a Berlino è stato eseguito con grande successo il nuovo quartetto in *re maggiore*, opera 27 di Leone Sinigaglia. L' esecuzione fu eccellente da parte del mirabile *Quatuor Schörg*, che avrà la privativa del lavoro anche nell' anno venturo e che lo eseguirà un po' dappertutto in Europa e forse anche in Italia, dove pare debba venire. La stampa giudica con parole di grande ammirazione l'opera del musicista piemontese: l'*Adressavisen* di Copenaghen chiama il quartetto " una novità straordinariamente interessante, una composizione dalla limpida architettura che dimostra nell'autore una grande originalità „. La *Deutsche Tages Zeitung* di Berlino disse che " il maggiore interesse nel programma del secondo concerto fu rivolto sul quartetto (ancora inedito) del piemontese Leone Sinigaglia, un'opera ricca di ispirazione, affascinante nel suo contenuto melodico come nella trattazione tecnica, che riesce ad arricchire in modo prezioso la nostra letteratura di quartetto „.

Anche il dott. Altmann, il severo critico di *Die Musik* della *National Zeitung*, ha scritto: " Una composizione che dimostra nell'autore una profonda conoscenza dello stile classico del quartetto e dello speciale carattere degli strumenti a corda, rivelando insieme un delicato senso delle sonorità e una grande copia di geniali trovate melodiche. Dei quattro tempi ci parve superiore fra tutti l'*adagio*, veramente ispirato, col suo tema dominante così nobile e pieno di passione „.

— Al Teatro *Manzoni* di Milano *Il più forte* di Giuseppe Giacosa ha avuto esito favorevole. La critica ha rilevate le buone qualità del lavoro dell'insigne commediografo, ma quasi all'unanimità ha concluso che l'ultimo dramma del Giacosa, non è tra i più vitali usciti dalla sua fantasia.

— Il *Re Burlone* di Gerolamo Rovetta, che non ebbe il pieno favore del pubblico di Milano, nella *ripresa* testè effettuata all'*Alfieri* di Torino, ha trovato il consenso unanime del pubblico, se non quello della critica.

— *Più forte del bene*, il dramma di Gaspare di Martino, pubblicato nel fascicolo dell'Agosto 1904 di questa rivista, è stato rappresentato dalla compagnia Caimmi-Zoncada al *Carignano* di Torino, riportando un buon successo.

— Anche a Napoli il *Mario Gelli* di A. Lalìa Paternostro, recitato dalla compagnia Severi-Pieri è stato applaudito.

— Al concorso Bastogi per una commedia indetto a Firenze con un premio di mille lire, sei sono gli autori ammessi alla rappresentazione che ne darà la compagnia del Teatro Sperimentale, di cui sarà prima attrice la signora Giannina Udina marchesa Ricci. Una fra le commedie così distinte è il *Metodo*, in tre atti, dell'avvocato Mario Berrini.

— Due delle commedie premiate al recente concorso nazionale, cioè *Faro Spento* del De Benedetto e *Anime Doloranti*, saranno poste in scena durante il carnevale dalla compagnia di Teresa Mariani.

— *Trilussa*, l' argutissimo poeta romanesco tenta il teatro. Egli sta scrivendo una commedia in tre atti, intitolata l'*Oca*, della quale sarà protagonista una bella donna, priva d' intelligenza, di istruzione e di spirito. Però di spirito ne faranno gli altri personaggi.

— Leggiamo nella *Stampa* di Torino, riproduciamo, e concordiamo nell' idea di abolire il *premio governativo:*

C' è una questione teatrale che risorge, ed è quella del " premio drammatico governativo ". Da tre anni non se ne sentiva parlare, il che è, se non altro, una bella riprova del disinteresse degli autori drammatici italiani: perchè erano tre anni che venivano privati di un premio, che costituisce l'unica forma di interessamento materiale dello Stato all' incremento della scena di prosa: e nonostante tacevano. Tremila lire non son molte ; sembra però che il Ministero dell' istruzione pensi il contrario, perchè trova comodo di non darle, sebbene siano regolarmente stanziate in bilancio. Qualcuno dice anche che lo Stato è costretto alla meschina truffa per-

chè ci sono stati dei ministri che hanno manomesso quei denari, e questo può riguardare lo Stato e quei ministri, ma non è una ragione di tal genere che può sostituire tre biglietti da mille nelle tasche degli autori italiani. Ci sono degli altri che si consolano, pensando che non sempre quelle migliaia di lire venivano assegnate bene, e che, se di solito i concorsi non cavan mai un ragno dal buco, questo che finiva col premiare gli autori più illustri era forse il più ozioso di tutti. E non era un'osservazione irragionevole. Ma se il sistema appariva deficiente, c'era modo di modificare anche la forma di assegnazione senza trattenere il premio. Oggi, per l'accumulazione avvenuta, sono 12 mila lire che lo Stato deve in qualche modo assegnare per l'incremento della produzione drammatica. Un voto della Società degli autori romani ne reclamava la destinazione. E qualcuno propone che, a rendere più efficace questo premio drammatico, si muti il sistema e la forma di assegnazione, destinando la somma a quella compagnia drammatica che rappresenti quelle novità ilaliane che sarebbero scelte da una apposita Commissione: oppure che, recitando per certo numero di mesi nella capitale, si rappresentino un certo numero fisso di nuove commedie italiane. In tal modo verrebbero efficacemente aiutati nonchè gli autori le cui commedie son disputate dalle compagnie e che perciò non hanno bisogno di altri incoraggiamenti, ma i giovani che le prime volte più difficilmente trovano chi ponga in scena le loro commedie. Sono idee. E un'idea sarebbe — se queste non convincono — anche quella di abolire il premio. Ma mantenerne lo stanziamento in bilancio per non assegnarlo è una burletta che confina con qualcosa di più deplorevole.....

— Nei prossimi fascicoli pubblicheremo uno studio di Edgardo Maddalena su *Eleonora Duse a Vienna*; il seguito degli studii di Maria Ortiz e Giulio Caprin; un dramma di Silvio Zambaldi; un dramma di Camillo Antona Traversi; articoli di Rocco Pagliara, Enrico Corradini, Guglielmo Anastasi (che scriverà del *Mosè* di Oretice), Roberto Bracco, Luigi Alberto Villanis, ecc. Di Michele Bozzo, un glorioso quanto sventurato artista drammatico, scriverà Gaspare di Martino.

Rievocando il Bozzo, in tutta la sua vita di attore, il di Martino, illustrerà una bella pagina di vita teatrale, quella indimenticabile del teatro dei *Fiorentini* di Napoli.

Tip. MELFI & JOELE — *Palazzo Maddaloni — Napoli*

Caratteri fusi apposta per l'uso della RIVISTA alla fonderia Wilhelm Woellmer s — Berlin Sw.

Fondatore responsabile GASPARE DI MARTINO

LA SECONDA SINFONIA (in fa maggiore)

di GIUSEPPE MARTUCCI

Se non competente, non improvvisatore. Prima di accingermi a scrivere qualche pagina sul recente nuovo lavoro di Giuseppe Martucci, ho voluto sapere come ancora fosse considerata, specialmente in Germania, poi in Francia, in Inghilterra e tra noi, la Sinfonia, così nella vivezza dei suoi contenuti d'arte, che nella rigidezza dei suoi fasti formali; ed ho appreso com'essa nella terra di Beethoven, passando di trionfi in trionfi, traverso ad innovatori poche volte fortunati, a spiriti rare volte coscienti, rimanga sempre una forma d'arte musicale prediletta; come in Francia viva tra tentativi, in difetto della necessaria ricchezza salutare; come in Inghilterra cominci a tracciare qualche segno di buon augurio; come tra noi si dischiuda ai suoi destini, per la vitalità insigne di un artista eletto, un'alba radiosa e beneficante. In tutto il mondo musicale, nonostante la vena gonfia e la scuola mirabile di Beethoven; nonostante il miracolo di sapienza innovatrice di Riccardo Wagner, si nota una vera e propria rivoluzione, un po' confusa in varie aspirazioni e tendenze, contro quelli che chiamano *tempi*, e che a noi vengono denominati: *allegro, scherzo*, *adagio, finale*, e simili. Poveri *tempi*, che non farebbero alcun male, se coloro che vogliono abolirli sapessero nutrirli di *temi* ricchi d'idee, bene concepiti e meglio svolti; ma, in arte, la questione è

sempre una, a quanto pare: quando non si possiede il *contenuto* si cerca di muovere in guerra contro la *forma!*

Non sono vecchio e non codino, ch'io senta e sappia, ma ho imparato fermamente a credere, che tutti quelli che oppongono a certe supreme leggi di armonia di linee, le molteplici bizzarrie e stranezze di segni grafici, che conducono, più che a suoni, a rumori fastidiosi ed inconcludenti, non posseggono anime pure e forti e vive d'artisti, ma parossismi di sentimentalità o di audacie, che favoriscono, talvolta anche con qualche felicità illusoria, quelle *improvvisazioni* che sono destinate a vivere e a sparire con le poche ore irrequiete assegnate ai prodotti della moda insensata. Poichè è risaputo che le forme ritenute contrarie ai tempi non sono state annullate da un proditorio tratto di penna, ma o modificate o rinnovate da evoluzioni coscienti, alimentate, sorrette da quelle insolite fonti donate al mondo per la sua delizia e il suo benessere, alle quali è stato possibile attingere tesori di sostanze buone, belle, adducenti alle riflessioni più nobili e ai godimenti più elevati nella loro essenza di dolcezza, di letizia, di violenza, di dolore. Intesa così la rivoluzione, ogni spirito superiore, da che luce è luce, si è sentito, naturalmente, un rivoluzionario; intesa così, ogni tempra di autentico valore, ha dato il suo cuore e la sua forza al progredire e al mutare delle leggi dell'arte; ma il progredire, il mutare, non vogliono avere il significato di infrangere, di abolire; vogliono avere semplicemente il bel significato che hanno. Il quale è inteso per quel che è dai grandi intelletti; e se ci affatichiamo a spiegarlo, è perchè, anche questo è risaputo, attorno al campo, l'immenso prosperoso campo musicale, si affollano migliaia e migliaia di bifolchi che vogliono sembrar pastori! Non è inutile, quindi, la lotta. La difesa della buona seminagione ha pure la sua dea e certamente gelosa del suo bene e senza dubbio implacabile nel custodirselo.

L'esistenza dei ricordati *tempi* ha impedito, forse, a Wagner di nutrirli, gonfiarli, con la pletorica ricchezza delle sue idee, ed elevarsi al supremo grado d'innovatore e di ribelle, cosciente d'ogni legge?

Il Reger che, dicono, se ne sia voluto allontanare, che cosa vi ha sostituito finora che si sappia, anche di strano o di pazzesco? Degni di studio, poi, mi sembrano i casi del Debussy in Francia; e dell'Elgar in Inghilterra; costoro, che sono compositori eletti, poeti della musica, recano nelle loro terre una ribellione alle forme classiche della Sinfonia, senza che nelle loro terre medesime, della Sinfonia, vi sia una origine insigne ed una tradizione acquisita al rispetto generale. Contro chi e contro che si ribellano; contro ciò che nei limiti etnici delle loro patrie non si è ancora manifestato? E se è così, con più degna definizione, perchè non si dicono in casa loro fondatori d'un che di nuovo, anzi che estirpatori di piante floreali non coltivate nei proprii giardini? La risposta la dovrebbe esaurientemente dare un competente di musica e di storia musicale, esaminando, con la dovuta cura, *Pelléas et Mélisande* del Debussy, e *Gli Apostoli* di Elgar.

E farò che me la dia qualcuno, sperando che non sia quella che già prevedo, e per la quale dovrei ancora apprendere, che nel mondo dell'arte in generale, e in quello della musica in particolare, non si può parlare d'origini etniche; il che, naturalmente, non ammetterei, per la semplice ragione, che tutte le arti, o io non le ho viste, udite od intese mai, conservano i colori originali, e, quando sono forti e schietti, anche i pensieri delle terre donde derivano.

Logico (e giuro che non parlo adesso per amor d'italianità, giacchè intendo il vecchio aforisma " l'arte non ha patria „ nel senso che nessuna diga è possibile creare allo scambio dei prodotti del bello in tutto l'Universo) mi sembra il Martucci, che recando in Italia le rigide forme sinfoniche beethoveniane, le faccia apparire con tutta la necessaria sincerità, risultante dal suo animo onesto di artista, anzi circondandole di tutto il suo rispetto e di tutto il suo affetto di studioso solitario ed innamorato, mentre in esse fa correre — oramai con ricchezza che tutti o quasi temevano non esistesse nel (mi si passi la parola) serbatoio delle ispirazioni personali del compositore, tanto intransigente nelle cause, quanto munificente negli effetti,—tutta l'anima sua d'italiano, anzi di meridionale d'Italia, sensibile ad ogni moto delle cose,

vibrante ad ogni voce di gioia e di dolore. L' intransigenza di questo nostro musicista, che rende possibile un' affermazione italiana nell'arte difficile della Sinfonia; cioè, che riesce a farci tanto bene, mi par fatta un po', se non tutta, alla maniera dell'egoismo spenceriano, il quale, nella sua applicazione leale, si converte nel migliore degli umani altruismi, dato che vi sieno delle brave persone che vogliano avere la bontà di ammetterlo.

Così considerato il processo artistico di Giuseppe Martucci, e non altrimenti, credo, sia possibile considerare, la sua musica viene in tempo a parlarci la parola calda della nostra vita! E che questo faccia, la sua Seconda Sinfonia (*in fa maggiore*) ne risulta un saggio ampio, nobile, inspirato; che raccoglie le nostre intelligenze perchè se ne penetrino; che esalta i nostri cuori perchè se ne imbevano; che solleva i nostri spiriti perchè se ne coltivino; che desta i nostri ricordi perchè se ne alimentino, durante tutta la loro vita! Il progredire della musica senza parole, ma piena di significati evidenti, trova in Italia Giuseppe Martucci che aggiunge vigore alla sua naturale missione di protesta e di trionfi!

Se non è un sogno anche il mio, com'io stesso non credo, la Natura avrà sempre più, interpreti e rivelatrici, a preferenza, ma separate, distinte tra loro, con diversi apostolati ideali, ma ugualmente belli, buoni, utili: la musica, la poesia, la pittura, che sono le più vive tra le altre forme di arte; ma, ripeto, ognuna per sè, con tutta la sua forza, con tutto il suo imperio, senza chiedere ausilio a una o a più consorelle, che saprà di certo amare, adorare, ma da lontano, come avviene delle ammirazioni di bellezze immuni da peccato!

E interprete e rivelatrice, senza parole, della Natura e della Vita, ma alta, solenne e felice, può, deve, come già comincia ad essere pure tra noi, la musica; perchè la Natura, la Vita, con tutte le loro crudezze, con tutte le loro dolcezze, con le miserie, i trionfi, le brutture, le bontà, sono per sè stesse piene di suoni e tutti varii, profondi, prodigiosamente espressivi. E poichè è eterno il contrasto, come c'insegna anche la filosofia di Leopardi, tra la Natura implacabile e la Vita che vince sempre, anche traverso a moltitudini di morti, perchè appunto

nella morte si rinnova, purifica e trionfa, quale maggior ricchezza di *temi* potrebbe Essa, in tutto questo, desiderare, e così opposti nelle loro visioni, nei loro sensi, nelle loro voci, e nei loro coloriti?

La Sinfonia attuale di Martucci s'inizia con un attacco energico, profondo, pieno di urti misteriosi, e voi siete indotti a credere che una tempesta, a traverso il magistero dei suoni, sia scoppiata e che stia per travolgervi con la gente che vi sta d'intorno. Una tempesta di quelle or cupe, ora violenti, ora sordamente feroci, che incombono sull'umanità sbigottita; e tutto il *tempo* appare consacrato a questa prima parte del *tema*: una rivoluzione degli elementi celesti ai danni degli umani. La complessa, ardua, gagliarda motivazione ha uno svolgimento dei più felici e ligi insieme, e nudrisce e colorisce con genialità e sapienza l'*allegro moderato*. Si ricava da tutto il ricco e vario rincorrersi degli episodii, l'impressione sensibile, che un mondo X... è stato minacciato da un disastro atmosferico, e che la gente, poichè il turbinìo cede alla calma, tuttavia sotto l'imperio del terrore, si prepara a ripigliar fiato, ricordandone e ancor rabbrividendone, con tutte le emozioni delle anime, la spaventosa parabola!

La musica in questo bel quadro, in questo ampio e forte brano, ha lampi di poesia ora violenta, ora triste, ora di mitezza e di sollievo; ha tòcchi pittorici vivi; ha la descrizione che richiede la magnifica visione.

Nello *scherzo*, costruito con tutta la delicatezza conosciuta dall'arte dei suoni, sembra rivedere quella gente, non più in possesso di paure e di orrori, ma rassicurata, rasserenata; comincia nel suo spirito ad affacciarsi qualche prima lietezza, il primo senso della tranquillità contrastata, ma non distrutta. Comincia a respirare, a riprendere vigore, a muoversi, a rioffrire alle cure della vita le sue energie e le sue attività, affine di ritrarne il maggiore dei godimenti, il migliore dei riposi. La seconda parte del *tema* informatore, in questo *scherzo*, è, come deve logicamente essere, tutta fatta di dubbii, in diradazione, di desiderii miti, di speranze scosse, ma non meno ardenti di quelle che sono animate dalle più sicure fedi. E

senza che nessuna ironia e nessun dubbio vengano a scuotere tutta questa agreste psicologia delle cose e degli esseri, qui par che canti Leopardi:

> Si rallegra ogni core,
> Sì dolce, sì gradita
> Quand' è, com' or, la vita?

La musica di Martucci, perchè ha tutti i caratteri ottimistici del cuor dell'autore, risponde anzi di si, risolutamente. Così a me pare, almeno.

E veniamo all' *adagio*, che è un pezzo di alta concezione artistica e pieno d'una idealità possente e di larghi e frementi significati di benessere e di gioia. La vena sinfonica qui irrompe aperta, larga, calda, in un movimento ascendente e in possesso di tutti i profumi e di tutti i colori del cielo e della terra che l' hanno alimentata, materiata e abbellita. In questo *adagio*, ogni cosa, ogni anima, pare ripetano il petrarchesco:

> I' benedico il loco e 'l tempo e l' ora!

È una vittoria di sensi e d'idee che ognuno tenta di esprimere, riuscendo nell' intento felice, con tutto il vigore dello spirito protetto dalla salute, dalla forza e dalla luce!

Il compositore, in questa pagina musicale, non ha trovato ostacoli, tanto nel concepimento quanto nella espressione; se così non fosse, l'andatura del *pezzo*, nella sua ispirata poesia, nel suo svolgimento tematico, non potrebbe scorrere limpida e fluida, e con la prestezza con cui muove, passa, e si delinea. È il getto immune da pentimenti. È il segno eloquente della prova di genialità ond' è provvista la sua fonte.

I tre tempi sinora accennati, si seguono e s'integrano nell'organismo saldo della Sinfonia. L'alba fosca della giornata, che doveva sembrar triste, e che ha avuto sollievi di calme e veementi raggi di sole, avrà il suo tramonto di fuoco! La gente salvata ci appare nell' *Allegro*, pronta a riconcatenarsi agli eterni, inafferrabili destini della Vita, che vince! Qualche ricordo ancora le attraversa la strada, ma l'implacabile corsa

verso la rinnovazione sensibile delle cose, la riafferra e trascina. La vita ha, nel tramonto corrusco del giorno agitato, il suo trionfo; l'opera d'arte, che l'ha còlta e resa, con l' intreccio classico e mirabile dei suoni, in una delle parabole più complesse ed esaltanti, ha il suo *finale* compendioso!

Così ho intesa, così ho capita la Seconda Sinfonia (in fa maggiore) di Giuseppe Martucci, e la mia ammirazione, e la modesta considerazione mia, per l'artista e per il compositore, non nuove e non improvvisate, dal grande e meritato successo del forte e ampio lavoro, sono uscite tòcche di commozione, allietate di compiacimento, incitate di fierezza: Martucci è del tempo nostro ed è il Sinfonista d'Italia.

Gaspare di Martino

La DUSE a VIENNA

Era il 1892, l' anno dell' Esposizione Internazionale d'Arte e Teatro. Sopra un elegante palcoscenico improvvisato alternavano compagnie drammatiche e liriche di tutti i paesi, di tutte le lingue, la *Comédie Française,* il Teatro Nazionale Ungherese, l' Opera Czeca di Praga, la Compagnia Goldoniana, guidata da Giacinto Gallina; da ultimo, con un complesso mirabile di forze esecutrici, la Stagione d' Opera Italiana, nella quale l' impresa Sonzogno presentò al pubblico tutta la fioritura musicale della Giovine Italia: le opere e gli autori. Non si può dire in verità che il nostro paese figurasse male in quella memorabile Esposizione. Anzi con gli inauditi trionfi del Mascagni, col pieno riconoscimento delle straordinarie doti del Benini, fu proprio l' Italia che riportò allora — fra tutte le emule nazioni — la palma. Vero è — tanto ogni medaglia ha il suo rovescio — che, nonostante il concorso del pubblico, appunto la stagione d'opera italiana, per le spese gigantesche, lasciò un vuoto desolante nelle tasche del comitato promotore, e l' Esposizione si chiuse con un *deficit* ingentissimo.

Fra i molti cui sarebbe stato caro partecipare allora a quelle gare internazionali vi fu un' attrice italiana, già celebre nel suo paese, e, fuori di là, in Russia, in Spagna, nell'America Latina, ma con tutto ciò sconosciuta ancora affatto in Germania, e sconosciutissima, pare, al comitato dell' Esposizione, che, in quel caso almeno, non seppe mostrarsi pari al grave compito assunto.

Eleonora Duse battè a quelle porte e s' ebbe un rifiuto. Ma conscia del proprio valore, la forte artista non si scoraggiò. Il venti febbraio, poco innanzi che s' inaugurasse la Mostra Internazionale, la Duse, degnamente secondata da Flavio Andò e da un ottimo complesso, iniziò al Carltheater le sue recite colla *Signora dalle ca-*

melie. I pochi ch' ebbero la ventura d' assistervi non iscordano certo quella serata. Dissi *i pochi*, perchè la sala era tutt'altro che affollata. Quanti degli innumerevoli idolatri odierni della Duse qui in Vienna ne sapevano allora il nome?

Ne' giorni nostri stentiamo a credere che un' attrice già famosa altrove fosse ancora ignota del tutto in uno de' maggiori centri della cultura europea, in una città che della storia del teatro non fu mai *parva pars*. Nè la Duse, sempre sdegnosa d' ogni rumore, che non sia l'eco d'ammirazione destata dall'arte sua, avea pensato a preparare in modo alcuno l'opinione pubblica in suo favore.

Dopo il prim' atto l' applauso non mancò, ma la recitazione novissima, la persona che si moveva come mai prima d'allora artista s'era mossa sul palcoscenico, lasciarono dapprima sorpresi gli spettatori.

Al second' atto, dopo la scena di riconciliazione con Armando, che la Duse, allora come oggi, interpreta con ineffabile affettuosità, la meraviglia cesse all'ammirazione e l' applauso venne caldo, unanime. Dal terzo all'ultimo tutte le scene più forti del dramma, quella col vecchio Duval, l'incontro con Armando al ballo, Margherita morente, segnarono un' ascensione, non per gradi, ma saltuaria addirittura nell' entusiasmo degli spettatori.

Alla seconda recita e a tutte le altre che seguirono in quel primo ciclo non restò vuoto un posto. Ai magnanimi patimenti della Gauthier seguirono gli scatti felini di Fedora, la ribellione della Nora ibseniana, e il circolo delizioso si chiuse con una replica della *Signora*.

In quell'anno la Duse fu ancor due volte a Vienna e vi recitò con un ricco e scelto repertorio ben ventotto sere, cifra inaudita, trattandosi di rappresentazioni in un idioma del quale la maggior parte del pubblico poco intendeva.

*

I biografi della Duse narrano che quando a Vigevano la neonata Eleonora veniva recata al battesimo in un cofano di vetro, secondo gli usi del luogo, con un piccolo corteo, cui forse s'erano aggiunti dei curiosi, i soldati della guarnigione austriaca credettero che quel cofano accogliesse qualche reliquia, che il corteo fosse di devoti e presentarono le armi.

Di ritorno dalla chiesa — narra il Primoli nel suo bellissimo articolo biografico - critico su Eleonora (1) — il babbo raccontò l' in-

(1) Joseph Primoli. «La Duse». *La revue de Paris*. 1897, 1 giugno.

cidente alla puerpera e concluse: un grande avvenire attende la nostra bambina, te l'attesto io: le hanno presentato le armi.

Alessandro Duse, che ebbe la fortuna di vedere l'ascendente parabola segnata dai successi della figliuola (ventura che non toccò purtroppo alla madre), fu profeta, e certo al di là di quanto avesse mai osato sperare.

A me tra il curioso fatto — che pare in verità una cara e bella leggenda — e le trionfali accoglienze che un giorno la Duse doveva trovare nella capitale austriaca, onde quei poveri soldati venivano mandati nella nostra vigna a far da pali, par di scorgere qualche misterioso legame: nell' omaggio un augurio.

« Una serie di trionfi così costante come quelli di Eleonora Duse a Vienna e a Berlino — scrisse nel 1893 Eugenio Zabel, uno dei critici più autorevoli della Germania, — non ebbe forse ancora mai una attrice. Nel campo dell' opera in musica bensì non era cosa nuova che il pubblico decretasse ammirazione incondizionata a un' artista celebre. Ma per il dramma la cosa era affatto inaudita. E cominciò quasi a seccare che persino la rigorosissima critica delle due grandi capitali non fosse in grado di trovare difetto alcuno in quest'attrice e modestamente dichiarasse di voler imparare alla sua scuola » (1).

Volendo tediare con un po' di statistica comparata si potrebbe forse provare senza difficoltà che fra tutte le città straniere visitate dalla Duse Vienna fu la preferita. Perchè ciò? Perchè di tutte fu quella che, senza averne prima notizia alcuna, subito l' intese.

È la Duse stessa a dirlo: « A Vienna conseguii il mio primo grande successo. Vienna mi fece nota in Europa » (2).

Dal '92 a questi giorni ella vi venne ben undici volte, dandovi 67 recite.

Nel suo repertorio il nostro teatro classico è rappresentato solo dalla *Locandiera* (malamente ridotta); del moderno fanno o meglio facevano parte *Scrollina* del Torelli, la *Moglie ideale* del Praga e *Cavalleria rusticana* del Verga: il modernissimo è tutto nelle tragedie di Gabriele D'Annunzio. Che il teatro straniero però soffochi numericamente l' indigeno è ben noto e si spiega col desiderio di contentare il pubblico cui la nostra letteratura drammatica è poco famigliare, e più con la predilezione dell'attrice per determinate fi-

(1) Eugen Zabel, Die italienische Schauspielkunst in Deutschland. Berlin, Rentzel, 1893.

(2) Ein Besuch bei Eleonora Duse. Neue freie Presse. Vienna, 1889, 7 dicembre. L'appendice (non firmata) che descrive un' intervista con l' attrice, è, se non erro, di Ugo Wittmann.

gure di donna che meglio rispondono alla sua natura, non frequenti nei lavori dei nostri autori.

Per qualche anno bensì, tra il 1899 e il 1903, nel repertorio della Duse il teatro italiano dominò con l'opera di Gabriele D'Annunzio. Della nuova parola data all' arte drammatica italiana dal geniale poeta abruzzese Eleonora si fece animosa banditrice e *stette ferma in campo* anche di fronte alle accoglienze oneste e fredde che gli spettatori d'Europa e d'America facevano ai poemi scenici — in prosa e in verso — del D'Annunzio. Vinse? In nessun caso fu lotta vana. Il pensiero italiano si manifestò per lei in veste nova in tutta Europa, nella lontana America. Ma come attendere che uditori stranieri poco o punto intelligenti della lingua potessero scorgere e sentire *la semplicità forte e sincera delle linee la grazia vigorosa, la pura potenza delle armonie nell'arte novella o rinnovellata* che Gabriele annunziava?

Qui a Vienna forse meglio che altrove. Mi resta vivo nella mente il ricordo della prima volta che si recitò *La Gioconda*. Secondava Eleonora nella parte di Lucio Settala quel meraviglioso maestro della dizione ch' è Luigi Rasi.

Dopo la grande scena di riconciliazione e d' amore che chiude il primo atto, dove i due artisti trovarono gli accenti della passione, come nessun' arte — solo l' anima — insegna, scoppiò un applauso possente che fu certo omaggio agli esecutori, ma in egual misura riconoscimento dell' opera, l' eco destata dalla parola d' un poeta che con la scena profondamente umana non abbagliava soltanto le menti, ma prendeva tutti i cuori. I due attori sul palcoscenico avean pianto, dicendo, lagrime vere e l' intima commozione s' era trasfusa nel pubblico. Se quella non fu la vittoria, Eleonora dovette sentire in quell' istante più che mai la bontà della causa da lei propugnata...

E quante meravigliose serate, quanti cari episodi non tornano in mente ripensando gli alti godimenti intellettuali offerti dalla Duse in questa città.

Ricordo una recita della *Moglie ideale* davanti a un pubblico scarso, perchè la commedia novissima, sconosciuta, aveva tenuto lontano assai parte dei devoti. Da un palco di prim' ordine un vecchietto piccolo e secco, con una folta zazzera di capelli bianchi, gli occhi grandi mobili penetrantissimi dietro gli occhiali cerchiati d'oro, seguiva con raccoglimento intenso le parole e le mosse dell'attrice... Era Teodoro Mommsen.

Temprò in quel momento il giudizio dello spettatore la troppo

recisa condanna pronunciata dallo storico imbronciato sulla nostra gente? Chiese forse a sè stesso come mai un ceppo roso ed infrollito potesse dare ancora frutti sì rigogliosi?

In ogni caso all' *ismisurata virtù dell' arte* d' Eleonora Duse anche il Mommsen non seppe negare ammirazione, come prima e dopo di lui vi s'erano arresi altri spiriti eletti della Germania, pensatori, eruditi, artisti. Così l' Helmholtz che (racconta il Blaserna in una sua lettera), commosso da non so quale interpretazione della Duse, mentre i suoi compagni, scossi non meno di lui, simulavano un improvviso raffreddore per celare l' interno turbamento, s' asciugò bravamente col fazzoletto tutti e due gli occhi *coram populo* (1). Così il Lenbach che prima ancora d'avvicinare l'artista, aveva già coperto le pareti del suo studio d' innumerevoli ritratti di lei, abbozzati a memoria...

Un altro grandissimo artista tedesco, Adolfo Menzel, entra per caso a Francoforte nella bottega di uno stampaiolo poco dopo che la Duse ne usciva portando seco un ritratto dell'ottantenne pittore e stampe riproducenti suoi quadri. Il burbero vegliardo, non certo in voce di cedere troppo agevolmente a fascino muliebre, brontola che la Duse è nell' arte sua donna veramente geniale e chiede una sua fotografia. Pochi giorni dopo un amico comune chiama alla sua tavola il pittore e l' artista. La Duse e il Menzel s'intendono assai bene senza che nessuno dei due comprenda la lingua dell' altro. Tolte le mense il venerando pittore previene l'attrice che si china a baciargli la mano... (2)

Ricordo una serata d'addio con la *Moglie di Claudio*.

La perfida Cesarina aveva ammaliato non il giovine Antonino soltanto, ma tutto il pubblico. Scese la tela dopo la violenta morte della trista eroina per rialzarsi subito davanti al pubblico acclamante. Dal soffitto del palcoscenico *scendeva* (*dolce nella memoria*) una pioggia di fiori sull' artista che ringraziava dell'ineffabile saluto colla grazia del suo sorriso. L'ovazione non terminava, non cessava la pioggia di fiori. La Duse cominciò allora a raccogliere le foglie cadute e a posarle intorno a un busto di Beethoven che, per non so che capriccio del trovarobe, aveva assistito da un angolo del palcoscenico, non visto o non curato dalla gente di casa, alle seduzioni e alla tragica fine di Cesarina. Vi pensò la Duse appena il colpo di fucile la ridonò a sè stessa. Con uno di quei rapidi inattesi trapassi, tanto frequenti nel

---

(1) Julius v. Ludassy, Hermann v. Helmholz. Neue freie Presse 1903, gennaio?

(2) M. A. Zeitz. Plaudereien ueber Eleonora Duse. Deutsche Revue 1897, maggio.

suo discorso, nelle sue lettere, ella volle dividere l'omaggio imponente a lei rivolto col più mirabile genio della nazione che l'acclamava... (1)

Certo. Il suggello della sua fama mondiale la nostra attrice l'ebbe a Parigi meglio che a Vienna. Nè solo perchè al giudizio di spettatori — stampa e pubblico — francesi, oltremodo ligio alla gente propria anche in fatto di teatro, dovea, se conforme a quello di ogni altro paese, concedersi un significato di straordinaria portata, ma più ancora perchè Parigi era la rocca inespugnata e (pareva) inespugnabile della Bernhardt. La Duse vi si recò, se pur certa del suo genio, con assai batticuore. Da Vienna pochi anni prima l' *oncle Sarcey* avea scritto di lei, che non le mancava già il talento: solo la scuola, ma che a malgrado di ciò poteva forse essere una grande artista. Questo primo giudizio della critica francese non era tale da animarla alla grande prova. Si sa che più tardi il Sarcey fece assai onorevole ammenda di quel *forse* dettatogli da un inopportuno patriottismo e con lealtà non esitò un momento a schierarsi non pur tra i critici benevoli, ma tra gli entusiasti.

Eleonora Duse vinse anche a Parigi, come in ogni altro luogo. Quanti proseguono con interesse la fortuna e i progressi di quella grandissima ammaliatrice ch'è l'arte scenica, accompagnarono allora con viva emozione i trionfi dell'artista italiana cui era riuscito solo con le forze del genio a sbalzare di seggio un' attrice veramente grande che aveva tenuto per tant' anni un primato indiscusso in tutto il mondo. Parvero tornati i giorni ne' quali un' altra eroina della nostra scena, Adelaide Ristori, usciva vittoriosa dalla sua titanica gara con la Rachel.

Il trionfo della Duse a Parigi fu consacrato, direi, dalla sua apparizione sulle scene del *Théâtre français*, quando in onore della Reichemberg, che lasciava l'arte, ella vi recitò l' ultimo atto della *Lecouvreur*.

Anche ai Viennesi parve un giorno che applausi, fiori, voci di giornali non distinguessero abbastanza ciò che si doveva alla p r e d i l e t t a dagli omaggi che con maggiore o minore intensità si rendono a qualunque artista egregio. Allora la Duse s'ebbe l'invito di recitare una sera colla sua compagnia al *Burgtheater*, il teatro del quale la tradizione fa quasi il santuario dell'arte drammatica tede-

---

(1) L'omaggio della Duse a Beethoven inspirò un poeta viennese a una poesia forte e sentita, pubblicata nella *Wiener Abendpost* dei 5 dic. 1899, e in traduzione italiana da Luigi Rasi nel suo popolarissimo libro sulla grande artista (cfr L. Rasi, La Duse. Firenze, Bemporad, 1901, pag. 293).

sca. Mai prima d' allora era stato concesso ad attori forestieri di agire su quelle scene. La Duse intese il profondo omaggio, accolse l'invito e onorò a sua volta il classico tempio, facendovi rivivere con tutte le forze dell' anima sua d' artista e di donna la commovente figura di Silvia Settala. Quella sera la Cassa di Previdenza del Burgtheater segnò un introito di 10,000 corone, cifra mai prima raggiunta con un'unica rappresentazione.

✻

Dall'ottobre del 1904 all'or decorso gennaio Eleonora Duse fu a Vienna tre volte, accolta sempre a gloria dal pubblico e dalla stampa. Quale sia sempre ancora l'impero suo su i cuori valga a provare quest'esempio. « Una donna » — racconta in una sua appendice Hermann Bahr, il critico-esteta del *Neues Wiener Tagblatt*, che con parola sempre alta e talvolta non a tutti accessibile non si stanca di scrutare l'anima di Eleonora, creatura ed artista — « una semplice femminetta, com' ella stessa s' esprime, mi scrive oggi, spinta dal bisogno di sfogare l'entusiasmo suo per la Duse, una lunga lettera. Vi leggo: Non pare anche a Lei che se i predicatori in chiesa avessero gli occhi della Duse, la sua voce con tutte le sue modulazioni, la sua passione e l'eloquenza loro toccasse i cuori come la parola della Duse fa dalla scena, non crede che il mondo sarebbe presto tutt'altro e l'anima della folla più gentile? — Io trovo, aggiunge di suo il Bahr, che non si potrebbe esprimere più efficacemente l'inaudito potere che la grande maga esercita su tutti. Ognuno sente di farsi migliore in grazia sua. Ed è strano ch'essa eserciti quest'influsso puramente morale solo con mezzi estetici » (1).

Questa volta nella sua serata d'addio la Duse sorprese i Viennesi con l'*Adrienne Lecouvreur* che nel suo repertorio fa apparizioni ben rare e qui non aveva data ancora. Nel second'atto (sul palcoscenico della *Comédie française*) rese con squisita dolcezza la scena d'amore e con grazia ineffabile il dialogo con Michonnet; nell'ultimo (l'atto della morte) redense l'eroina del dramma, che le belle lettere edite dal Sainte-Beuve (2) avvicinano tanto alla Duse della scena e della vita, da ogni teatralità. Dai fiori letali, che con lo strazio dell' affetto vilipeso ancor vivo accostò infinite volte alle labbra, la grande interprete aspirò tutto il veleno, tutto l' amore. Poi con intelletto

(1) Neues Wiener Tagblatt, 13, X, 1904.

(2) *Adrienne Lecouvreur* in Causeries du lundi par C. A. Sainte-Beuve. Paris, Garnier, 1° vol.

d'altissima arte svolse per gradi l' irrompente follia e nella disperazione della morte inattesa e imminente, crudele, nel distacco dai due amici più cari, colla voce, colla fisionomia seppe rendere sì intenso il proprio dolore che la profonda pietà degli spettatori fu come la pietà d'un triste fatto svoltosi in tutta la sua tragica realtà davanti ai loro occhi.

Ma finito il dramma (il vecchio dramma convenzionale era parso un brano di vita vissuta), seguì tutt' altro spettacolo. Del pubblico, che in Germania più che altrove non si perita di rinunziare alle ultime scene di una commedia, d'un'opera, al quarto tempo d'una sinfonia, per darsi a una gara di corsa all'assalto della guardaroba (resa a tutti obbligatoria), nessuno lasciò il suo posto. Gli applausi, le acclamazioni salutarono un grandissimo numero di volte l'attrice unica, mentre dalla platea e dai palchi le giungevano innumerevoli mazzolini di fiori legati con nastri tricolori e ghirlandine d'alloro, ed ella stanca del dolore vissuto, commossa dall'intensità dell'ovazione

si sedea
umile in tanta gloria,

salutava accennando lievemente col capo, si chinava a coglier fiori e ghirlande, e col sorriso e con lo sguardo, eloquenti più che parole, diceva *arrivederci*.....

*

— Ma voi, italiani, di questa vostra attrice unica, di questa meravigliosa donna, —perchè il fascino della donna è su noi possente quanto l'arte sua —fate il conto che dovreste ?—mi chiedeva quasi in tono di rimprovero un viennese dopo la bella ovazione or ora descritta.—A me non sembra che l'apprezzamento dei vostri giornali e dei vostri teatri, per quanto caldo, per quanto unanime, sia pari al suo merito. Ma chi, dopo la morte del Verdi rappresenta meglio il genio italiano in tutto il mondo ? e non intendo già nel teatro soltanto, ma in qualunque forma il genio s'estrinsechi.

— L' opera di un vostro venerando e glorioso poeta non entra peranco nella letteratura universale... Quella d'un giovane, romanziere drammaturgo e poeta, è ancora troppo discussa... Chi alla scintilla elettrica seppe strappare un inaudito mirabile segreto incontra opposizione vigorosa in qualche parte d' Europa... Un linguista, chiamato, sembra, ad altezze non raggiunte prima da nessun glot-

tologo, va lasciato nel raccoglimento del suo studio, finchè l'opera sua non divenga patrimonio della cultura...

— A tutti questi che ogni nazione v' invidia, la strada s' apre, è vero, ormai agevole e larga. La meta non è certo lontana. Ma nell'ora presente chi, se non la Duse, l'ha toccata? Voi non avete gloria più alta, più pura. È lei l'araldo del vostro genio. Lo sentite?...

Nei cortesi rimproveri dettati da una simpatia profonda per l'Italia presente c'è del vero assai. Mi giungono, mentre son per licenziare quest'articolo, i giornali di Genova, donde la Duse imprende un giro artistico sui teatri del Regno. Della *Seconda moglie* data ora colà, una delle sue creazioni più sentite, vi leggo: « ci è parsa la sua una interpretazione *voluta* composta, sicchè è tutta mirabile e poco commovente » (1). Altri non lesina gli elogi, benchè alla Duse « sia mancato quel *quid* di indefinibile, di soprannaturale, che è poi precisamente la caratteristica del genio » (2).

Chi nega il genio, chi la facoltà di commuovere! La stessa attrice — non è trascorso ancora un mese — affascinava con la persona e con la voce, commoveva col linguaggio della passione, trascinava all'entusiasmo tutto un pubblico intelligentissimo e non prodigo di allori.

La ragione dove sta?

Oh, a noi italiani certo si potranno rinfacciare molti difetti, non che l'esagerato amore alle cose nostre faccia velo al nostro giudizio. Ma la nostra ricchezza intellettuale è tanta da permetterci un sì squisito riserbo per Eleonora Duse?

Meglio, meglio assai, che i fratelli del Regno, sentono il suo genio gl'italiani che vivono divisi dalla madre-patria. Ad essi la grande artista, consolatrice di tutte le afflizioni, animatrice di tutte le speranze, reca con l'arte sua che sta più in alto assai della sua arte, anche la gioia e il conforto di saperla di loro gente.

Vienna, febbraio 1905.

Edgardo Maddalena

(1) Il Secolo XIX. Genova, 7 febb., 1905.
(2) Il Caffaro. Genova, 7 febb., 1905.

APPENDICE

LE RECITE DELLA DUSE A VIENNA

1892

(Carltheater)

20 II La signora dalle camelie (*Armando* Flavio Andò (1))
23 „ Fedora
25 „ Casa di bambola
27 „ La signora dalle camelie

15 V Fedora
17 „ Fernanda
19 „ La signora dalle camelie
23 „ Facciamo divorzio
24 „ Casa di bambola
26 „ Antonio e Cleopatra
28 „ Ulisse e Cleopatra — La locandiera
29 „ Fernanda
31 „ La moglie ideale

1 VI La signora dalle camelie
3 „ Facciamo divorzio
4 „ Francillon
7 „ Odette
9 „ La signora dalle camelie

29 X Dionisia
31 „ Cavalleria rusticana — Ulisse e Cleopatra — Visita di nozze

1 XI Cavalleria rusticana — Scrollina
3 „ La signora dalle camelie
8 „ „ „
10 „ Telemaco il disordinato — Cavalleria rusticana — Bebé
13 „ Fedora
14 „ Fernanda
15 „ Casa di bambola
17 „ La signora dalle camelie

(1) Flavio Andò fu con la Duse a Vienna negli anni 1892-93.

1893

(Carltheater)

20 XI Cavalleria rusticana — La locandiera
22 „ Frou-frou
24 „ La signora dalle camelie
26 „ Cavalleria rusticana — Facciamo divorzio
28 „ Frou - frou

1895

(Teatro an der Wien)

24 XI (diurna) Casa paterna (*Pastore* Alfredo de Sanctis)

1899

(Raimundtheater)

8 XI La signora dalle camelie
11 „ La Gioconda (*Lucio* Luigi Rasi)
13 „ Casa paterna
30 „ La seconda moglie

2 XII Casa paterna
4 „ La moglie di Claudio

1900

(Teatro an der Wien)

31 III La seconda moglie
2 IV Antonio e Cleopatra
4 „ La Gioconda
4 „ La principessa Giorgio — Tragedia e musica
8 „ Casa paterna
10 „ Fedora

(Burgtheater)

11 IV **La Gioconda**

1902

(Raimundtheater)

2 IV Francesca da Rimini
4 „ „ „
5 „ La città morta
6 „ Casa paterna

2 V La città morta
4 „ La Gioconda

1903

(Carltheater)

31 III La città morta
2 IV Hedda Gabler
3 „ Francesca da Rimini

1904

(Teatro an der Wien)

6 X La signora dalle camelie
7 „ Monna Vanna
10 „ Casa paterna
12 „ L'altro pericolo
13 „ Monna Vanna
28 „ Hedda Gabler

1905

(Carltheater)

10 I La signora dalle camelie
12 „ Tragedia e musica — La locandiera
14 „ Hedda Gabler
17 „ Casa paterna
18 „ Adriana Lecouvreur

MOSÈ

Poema drammatico di ANGIOLO ORVIETO
musica di GIACOMO OREFICE

(rappresentato la prima volta al « Carlo Felice » di Genova, il 18 febbraio 1905)

Angiolo Orvieto e Giacomo Orefice sono due temperamenti affini; essi hanno comuni le idealità artistiche, sembrano fatti per secondarsi e integrarsi, appaiono nativamente indotti a rivestire di forme egualmente armoniose i fantasmi dell'animo loro.

Sdegnando le frivolezze, le artificiosità, i meschini espedienti, i lenocinî volgari, gli istrionismi, i barocchismi di certa arte industriale, tuttora purtroppo in voga, essi amano librarsi e spaziare nelle regioni alte e solenni del mito, della leggenda, della tradizione religiosa, in cui l'anima umana è ricondotta alla primitiva essenza, in cui sono celebrate e glorificate le forze eterne della natura e della vita.

È naturale che la nuova opera, derivata da una collaborazione così felice, sia apparsa al pubblico ed alla critica, omogenea, equilibrata in ogni sua parte, mirabilmente fusa e plasmata, in una perfetta rispondenza tra il pensiero e la forma, tra il verso e la nota. Musica e poesia si sono integrate e rafforzate, secondo il precetto wagneriano, in una severa armonia di elementi formali e sostanziali.

Mosè, uno dei tipi più alti che la storia d'Oriente ci offre, ha acquistato nel poema e nella musica la grandiosità biblica, ci è apparso solenne, scultorio, maestoso, come un eroe epico.

Più che un personaggio umano, sembra che gli autori abbiano voluto presentarci il simbolo della grandezza medesima e del fervore religioso del popolo ebraico.

Così, il poema dell'Orvieto ha trovato nella musica del maestro

Orefice il suo naturale complemento, e davvero si possono qui applicare le parole che lo Schuré ha impiegato per descrivere la tecnica wagneriana: — « Non si sa se il dramma è stato fatto per la musica o la musica per il dramma. Sembra che la parola, nel suo più alto grado di espressione poetica, scoppiando tutta dall' animo e dalla passione si converta in melodia ».

Angiolo Orvieto ha diviso il suo poema in quattro atti, o meglio, in quattro quadri, e si può dire che in ogni quadro abbia inteso di rispecchiare uno stadio della vita gloriosa dell' Eroe ebraico, un periodo della storia del suo popolo.

Gli atti s' intitolano: *La schiavitù d' Egitto*, *I flagelli*, *Il Deserto*, *La terra promessa*. Il primo atto si svolge nella stagione benefica, quando « il Nilo, cresciuto per le lagrime di Iside, discende dal cielo a rifecondare la terra ». In lontananza, si profila, nell'aere luminoso, la nuova città di Tani, che gli Ebrei, ridotti in servitù, stanno edificando; a sinistra della scena si elevano magnifici palazzi principeschi; nel fondo, fra gli steli dei papiri, scintilla il Nilo. Tra il gorgheggiare degli uccelli e lo sfavillare dei raggi solari che indorano le Sfingi, Khiti, la bellissima figlia di Faraone, uscita dal suo palazzo, si avvia al bagno.

Smendes, solo, si inchina profondamente alla giovine, ma questa, salutandolo appena, scompare fra i canneti. Alcuni Ebrei d'aspetto venerabile, gli Anziani della tribù, si presentano a Smendes e implorano pietà, ma l'egiziano non ascolta le loro preghiere. A lui solo importa che la nuova città regale sorga presto all'Egitto; non lo affligge e non lo intenerisce la sventura di gente schiava.

Mosè, sopraggiungendo, prorompe contro l'aspro diniego del crudele oppressore, vaticina la prossima ruina di quel regno malfermo e fugace, esalta la potenza divina, l'unica forza che non è possibile vincere. Gli risponde Smendes, sdegnoso:

> Che sono le lagrime? Vane
> parvenze, ma l'opera immane
> la gloria d'Egitto rimane.

Khiti e le sue ancelle, adorne di fiori, risalgono dal fiume cantando e la giovane corre a Mosè pensoso e desolato. Ella gli offre fiori di loto, fiori colti nuotando, intrecciati in lievi ghirlande, e lo attrae col racconto di una gentile visione d'amore.

Ma ecco irrompere su la scena Myriam, l' Ebrea che salvò Mosè bambino, deponendolo in una culla fra i canneti, in riva al Nilo. Gli egiziani la inseguono, la minacciano, Mosè la difende. D' un

tratto il passato appare ai suoi occhi ed egli apprende la vera essenza della stirpe a cui appartiene. Il sangue che vivo batte le sue tempie non è d'oppressori, è sangue d'oppressi! Egli è un Ebreo!

Due Egiziani incitati da Smendes si gettano brutalmente su Myriam e la trascinano a viva forza. Mosè li insegue, e, tratta la spada, ne trafigge uno, mentre l'altro fugge atterrito. Indi, circondato dal suo popolo, innalza una invocazione ardente al Dio di Israello.

L'atto secondo si svolge dinnanzi al tempio di Ammon - Rà, il tempio maestoso dall'ampia scalea, dalle Sfingi enormi.

Su la scalea uomini e donne seggono in atteggiamenti di dolore e di sconforto.

Dal sacro recinto giungono voci che interpretano il flagello delle Tenebre che il Dio degli Ebrei ha riversato sull' Egitto. Smendes, ansioso, attende Khiti e il figlio Poeri.

Khiti sgomenta giunge, e si stringe paurosamente al marito, che la conforta e la invita a pregare. A un tratto un barlume di luce dirada le tenebre che s' addensano sulla piazza e nel tempio, un primo raggio guizza, una fiumana di sole inonda la scena. Il popolo festante si accalca verso il fondo. Con uno splendido corteo giunge Faraone, che si reca a celebrare i misteri ai Numi d'Egitto. Egli è immobile, in atto ieratico, sul trono d' una lettiga sfavillante d'oro. La moltitudine, invasa da mistica riverenza, si prostra a lui come a un Dio. Faraone annuncia al popolo che ha fatto imprigionare Mosè, il quale aveva minacciato all'Egitto le tenebre eterne, indi entra nel tempio, tra i clamori della folla esultante. Ma in quel punto medesimo irrompe dinanzi al tempio l'eroe ebraico, brandendo le catene spezzate. Col nome del suo Dio, egli, lo schiavo, annienta il re; al suo anatema terribile incomincia la pioggia di sangue sull'Egitto, un cupo rombo trascorre la terra, il cielo s'offusca di nuovo, i flutti del Nilo rosseggiano, le fonti appaiono vermiglie.

Ancora una volta, fra lo sgomento della folla, Mosè richiede l'adempimento della promessa fatta da Faraone, di lasciare uscire libera dall'Egitto la schiatta ebrea, e poichè il re s'ostina a negare, un terzo flagello si scatena. Il figlio di Khidi, colto da misterioso malore, agonizza tra le braccia della madre; la voce della disgraziata donna che scongiura Faraone perchè adempia la promessa fatta, si leva straziante, tra i lamenti delle altre madri a cui pure muoiono i figli. Il momento pieno di tragico terrore si fa spaventosamente solenne quando i vessilli abbrunati annunziano allo

stesso Faraone la morte del suo primogenito. Egli grida allora allo schiavo :

> Va, va lungi! E il deserto la stermini
> la tua schiatta nefasta, o Mosè!...

Il terzo atto ci porta nel deserto, alle falde del Sinai , dove gli ebrei sono accampati. Oltre il monte, nel deserto , si scorgono le tende della tribù. Il terreno ondulato forma a destra un rialto, su cui sorge il padiglione sacro che accoglie il Tabernacolo. Il popolo ebreo è finalmente libero.

Sono trascorsi quaranta giorni da che Mosè è salito su l' ardua vetta del Sinai , per ricevere da Jehova le tavole della legge. Gli ebrei trovano lunga l' attesa, e già mormorano contro il loro condottiero , del cui ritorno cominciano a dubitare. Joel è tra i più insofferenti e istiga i compagni a far causa comune col popolo Médianita , adoratore del vitello d' oro. Invano Myriam , la fedele ebrea , cerca di allontanare il dubbio che ha invaso l 'animo dei compagni, insidiati e sospinti dalle perfide parole di Joel. Cade la notte e Mosè ancora non torna. Zela , la médianita , furtivamente si avvicina alla tenda di Joel : questi le va incontro. Essi cedono all' incanto della notte e all' attrazione dolce dei sensi ; un' altra coppia d'amanti appare nel fondo, poi altre e altre ancora...

Ebrei e midianite vanno per l'accampamento, congiunti in dolci abbracciamenti; Israele si corrompe; si innalzano invocazioni a Baal, si adora il vitello d'oro.

Ma ecco a un tratto irrompere Mosè, su la montagna, gigantesca, terribile , irradiato da luce celeste !... Egli maledice i sacrileghi e scaglia le tavole della legge contro il vitello d'oro, e le spezza insieme all'idolo.

Ma Myriam , le donne , i sacerdoti che escono dal tabernacolo, innalzando preghiere a Jehova, riescono a placare la sua ira. Così egli torna sul monte; una nube gli viene incontro, lo avvolge , si leva il vento impetuoso e tra il turbinare delle sabbie , il guizzar dei lampi , il rombare del tuono , echeggiano dalla cima del Sinai altissime voci , che proclamano : — Non avrai altro Dio nel mio cospetto.

Il popolo prostrato risponde: *Amen.*

Nel quart'atto la scena rappresenta un altipiano su la cima del monte Nebo , che forma una conca tra un rialto di terreno poco elevato a destra e un altro a sinistra , donde si discende verso la terra di Canaan, tutt'avvolta ancora tra le nebbie mattutine.

Mosè, curvo sotto il grave peso degli anni, discende il pendio, appoggiato al braccio di Giosuè, che lo sorregge con amore reverente. L' impeto del desiderio lo sospinge, quasi sembra che un sangue giovanile rifluisca per le sue membra. Prima di morire egli vuol vedere la terra ch'è promessa al suo popolo. Per l'aria lievemente dorata, le nuvole, sospinte dal vento sottile dell'alba, trascorrono rapide, scoprendo e ricoprendo la conca. Come isole remote, appaiono e scompaiono nel fondo lembi di paesi verdeggianti, acque argentine, città biancheggianti. È la terra di Canaan, che alla fine emerge tutta, irradiata dalla prima luce del sole. Mosè, estatico, rapido, balbetta:

> È ancor più bella del mio sogno! E pure
> io non ne posso valicar la soglia!

Egli vuole intorno a sè la sua gente, che desidera di rivedere un'ultima volta e benedire.

Mentre Giosuè s'allontana, il roveto s'accende tutto d' una luce misteriosa. Voci arcane dai cieli chiamano: — Moisè. Egli si prostra e le voci celesti cantano l avvenire radioso d' Israello, che sorgerà sempre più grande nei secoli, malgrado le guerre, le persecuzioni, le stragi.

Gli ebrei giungono e attorniano il profeta, e salutano con grida d' esultanza la lontana terra promessa. E Mosè benedice le varie tribù, chiamandole per nome:

> Beato te, Israel! Chi mai t'uguaglia?
> Dio per ogni battaglia
> si fa lo scudo della tua salvezza,
> Dio si fa spada a te della tua altezza!
>   Dio benedici
> colui che a' suoi fratelli
> la legge insegna ed arde in sugli altari
> santità di profumi alle tue nari.
> Cada trafitto a mezzo delle reni
> chi mai gli si ribelli!
>   — Ecco il diletto
> d'Iddio, Beniam! Tra le sue spalle
> abiterà sicuro.
>   — Ecco Giuseppe!
> A lui copia di beni e di primizie:
> le delizie del monte e della valle
> ciò che produce il sole e ciò che aduna
> il favor della luna.
>   Ansèr! I tuoi calzari
> rame e ferro saran, la tua possanza

Ecco, io vi dico!
" Beato te, Israel! Nessuno è pari
all'Eterno che contro ogni nemico
si fa lo scudo della tua salvezza
si fa la spada a te della tua altezza!

Sorretto da Giosuè, il profeta riprende la salita del Nebo e passa lentamente fra le tribù prosternate. Giunto sul culmine, contempla un ultimo istante la terra di Canaan, e cade riverso ai piedi di Giosuè. Questi, sguainata la spada, la brandisce in alto sopra gli Ebrei, che a tal cenno si rialzano tutti, agitando solennemente, verso di lui, i vessilli, tra squilli di trombe.

Giacomo Orefice ha musicato questo poema con ricchezza grande d'ispirazione melodica, con scienza profonda della polifonia istrumentale, con modernità di condotta e d'armonizzazione, con una orchestrazione robusta, colorita, nutrita, varia di forme, di modulazioni, di ritmi.

Tra i brani più ispirati e felici della partitura, ricordo la deliziosa scena della notte, nell'atto terzo, piena di delicata poesia, di grazia suggestiva, di voluttuosa languidezza orientale, lo squisito preludio dell'atto quarto, di carattere descrittivo, rispecchiante la magica visione della verde distesa di Canaan, irradiata dalla luce solare, l'imprecazione di Khiti, nell'atto secondo, quando dopo il diniego di Faraone, Mosè fa scagliare su l'Egitto dal suo terribile Dio, il nuovo flagello, per cui tutti i bambini sono destinati a perire.

Notevole per potenzialità drammatica e forza di contrasti è la apparizione di Mosè, nell'atto terzo, dopo la danza languidamente voluttuaria, e l'orgia frenetica. La collera del biblico eroe è raffigurata dall'orchestra con un terribile impeto, con effetti di sonorità bene impiegati.

L'imperversare dell'uragano, l'echeggiare lontano delle voci celesti, le espressioni di terrore del coro, costituiscono una pagina di polifonia orchestrale e vocale piena di grandiosità, di solennità, di slancio epico. Basterebbe questa scena, d'un'altezza tragica, a consacrare la fama d'un musicista.

Come ho già detto, nello spartito dell'Orefice l'elemento corale e l'elemento sinfonico hanno grande preponderanza. È naturale che debbano essere segnalate quelle pagine in cui appunto la situazione scenica favorisce la speciale facoltà artistica, la palese inclinazione del compositore.

La lotta tra i due popoli contrari, lo scatenarsi delle opposte passioni, intorno a Mosè e al Faraone, il fervore religioso, la frenesia idolatra, la calda sensualità orientale, l'estasi della folla al cospetto della terra di Canaan, tutti questi sentimenti collettivi hanno trovato nella musica corale e sinfonica un mezzo sapiente e potente di estrinsecazione.

Il musicista era all'altezza del poeta e del soggetto trattato; nessuno meglio di lui pareva atto a cogliere la significazione ideale del grande episodio biblico e a celebrare la gloria dell'eroe, salvatore d'un popolo.

Non ugualmente abile è apparso nello studio e nell'elaborazione dei singoli caratteri, nella pittura dei personaggi che campeggiano nel quadro.

Smendes, Khiti, Myriam, Joel, sono ombre, a pena intravedute, svaniscono tosto, non si imprimono nella memoria, con tratti fermi e decisi.

Faraone è quasi un simbolo.

Nella sua immobilità e impassibilità ieratica, nella magnificenza delle sue vesti ricoperte d' oro e di gemme, sembra esprimere il fanatismo idolatra dell'Egitto.

Di questi personaggi frattanto non conosciamo le passioni, i tormenti, le ebbrezze, gli orgogli, il segreto doloroso o lieto.

E anche Mosè non assume che rare volte contorni netti e precisi. Egli ha scatti e impeti umani nel primo e nel secondo atto, quando il sangue giovine e rigoglioso gli ribolle nelle vene, ma negli ultimi due atti non è più che un'apparizione sovrannaturale, ultra terrena, l'emanazione della volontà divina

Questa incertezza di linee e di contorni, questa imprecisione nella pittura dei vari personaggi fu voluta espressamente?

E costituisce un bene o un male, giova o nuoce all' indole del lavoro?

Le opinioni saranno dissimili, a seconda degl'ideali artistici.

Io non nascondo che prediligo nel dramma musicale quest'indeterminatezza fantastica, questo ondeggiare vago di forme e di colori; questa mescolanza d'elementi umani e sovrannaturali, che ci allontana dalla realtà dell'esistenza volgare, per innalzarci alle idealità sublimi della fede, dell'amore, dell'arte, alle significazioni eterne e meravigliose della vita. Io prediligo insomma quegli autori che, al pari di Wagner, idealizzano il dramma musicale, ispirandosi ai miti.

E attendo con trepida speranza e con non dubbia fede il giorno

in cui i palcoscenici saranno per sempre sgombri di quei curiosi fantocci vestiti alla foggia attuale, che ci raccontano in musica i loro bisticci col padrone di casa o le avventure con la sartina o le peripezie d'una gita in automobile o gli inconvenienti d'una nuova tassa governativa...

Forse che il modernissimo realismo musicale non ci ha apparecchiate queste ed altre delizie?

In un' opera recente di acclamato maestro, ho notato che il tenore canta la sua più dolce romanza sorseggiando una tazza di caffè, la prima donna ascolta la dichiarazione dell'amante facendosi vento... con un numero del *Femina*, il baritono tradito (i baritoni sono sempre traditi!) capita in iscena a mugghiare una specie di *Eri tu che macchiavi quell'anima*,, in perfetta tenuta di *chauffeur*!

No!... I Numi protettori dell'arte lirica allontanino il *flagello* di questo *realismo* di nuova lega, un *flagello* pericoloso quanto quelli dell' eroe celebrato dall'ottimo Orefice, e offrano ai nostri maestri altri elementi d'ispirazione che non il *caffè*, o il *thè*, o... la *benzina* degli automobili!...

M' accorgo di divagare, con poco rispetto per l' eroe ebraico, e mi affretto a tornare in argomento, parlando dell'esecuzione e dell'esito che l'opera ha avuto.

L' interpretazione orchestrale, sotto la direzione del maestro Perosio, fu assai accurata e in molti punti efficace. Tra gli artisti, emerse la signorina Matini, dal canto espressivo, dall' azione scenica sobria ed efficace. Il tenore Franceschini ha voce estesa, se non sufficientemente robusta per questa parte.

Credo d'altronde che pochi tenori potranno reggere con onore il peso di questo spartito, specialmente in scene difficili come quella dell'atto terzo, che esigono una potenzialità vocale rara a trovarsi.

Tamagno è una prodigiosa ed unica eccezione!... Buoni esecutori furono il Moreo, il Preve, il Marconi.

L'allestimento scenico apparve ricco e pittoresco. Il coro, che si può dire il vero protagonista dell' opera, si disimpegnò con lode. Diresse la messa in scena, quel fine artista, quel dicitore squisito che è Luigi Rasi.

Il Teatro era magnifico per quantità e qualità di pubblico. Questo splendido pubblico decretò il successo dell'opera, chiamando circa una quindicina di volte al proscenio il maestro Orefice, il poeta Orvieto e gli artisti, chiedendo due bis, quello del duettino d'amore dell'atto terzo e quello dell'interludio del quarto.

L' atto che a me sembra sia maggiormente piaciuto è il terzo,

forse perchè è il più variato, il più teatrale. Alla fine di questo atto il pubblico ebbe un vero scoppio d'entusiasmo, e quando l'Orefice si presentò alla ribalta proruppe in una prolungata ed entusiastica ovazione

Un bel successo, dunque, che, dati gli elementi vitali dell'opera, potrà essere anche un duraturo successo.

Genova, 19 febbraio.

Guglielmo Anastasi

La "Vita Bretone,,

di LEOPOLDO MUGNONE al "San Carlo,, di Napoli

La *Vita Bretone* di Leopoldo Mugnone, al *San Carlo* ha avuto ciò che si denomina un successo di stima, diplomatica frase rispondente, nella realtà, a un insuccesso per disistima. Il nome di Leopoldo Mugnone è assai caro e simpatico ai napoletani e a molti artisti; per ciò gli è stato risparmiato l'oltraggio volgare dell'urlo, espressione del piacere "mancante,, e della noia "emergente,,, per ciò gli è stata concessa indulgenza plenaria delle sue numerose colpe: il suo nome è da vero assai caro, la sua nominanza è assai alta: tutta una carriera gloriosa e trionfante gli ha assicurato securamente il rispetto dei pubblici, qual'è dovuto a colui che s'è addimostrato sempre sapiente nell'arte della concertazione orchestrale e dell'allestimento teatrale. Molti compositori contemporanei devono a lui la genialità delle esalazioni d'ossigeno propinate alle loro opere e noi gli dobbiamo assai per averci reso, spesso, meno ristucchevoli le prelodate opere. Molti direttori e concertatori di orchestra, possono e dovrebbero apprendere da lui quella facile comunicativa alle masse orchestrali; quella sua elevazione spirituale, che avvince e trascina in un moto ascendente suonatori, cantanti e uditori, quella precisione — approssimativa secondo le possibilità sceniche e finanziarie delle imprese — di allestimento e di decoro teatrale, che constituiscono le sue principali doti e, forse, le sole sue doti: certe sue interpretazioni di opere moderne sono ricordate con grande com-

piacimento e certi effetti, da lui tratti dall'abile concertazione orchestrale, potrebbero nominarsi da lui, come i colpi di sciabola di Turillo di San Malato. Così, egli è un egregio direttore d'orchestra, più abile nelle opere contemporanee che in quelle antiche, più nella concertazione d'un pezzo concertato verdiano che in una sinfonia di opera wagneriana: un direttore che le imprese si disputano e per il quale i pubblici vanno *aux anges*. Così, il Mugnone "direttore„ ha fatto rispettare il Mugnone "autore„: e la intercessione di Mugnone "direttore„ era ben necessaria.

Poi che *Vita Bretone* è nata proprio sotto maligna stella e accusa il suo autore di deficienza d'inspirazione, di debolezza di passione: sopra un libretto fiacco corrono tre ore di note e d'accordi, senza vita e senza importanza: non mai un frammento, o vocale o strumentale, chiama l'attenzione dell'uditore, e gli amici e i *claqueurs* hanno dovuto stentare assai per scegliere un momento opportuno per i loro clamori di plauso. Manca, dunque, nell'opera, la trama delle sentimentalità musicalmente espresse, delineate, svolte: manca la voce viva della passione: manca il fremito dell'arte, che solleva l'animo dell'ascoltante ai godimenti estetici: manca, per fino, ciò che è strano, tenuto conto della grande pratica orchestrale del Mugnone, l'effetto orchestrale, che scuote, colorisce e descrive.

Maraviglia come l'autore abbia potuto così completamente ingannarsi. Del resto, la sua reputazione di artista nulla perde, dalla recente sconfitta: se egli non possiede genio di composizione musicale, se la sua fantasia non sboccia melodia e ritmi vaghi, se la sua tecnica orchestrale si inaridisce nella composizione, egli sarà sempre l'abile concertatore, l'abile direttore, ricco di entusiasmo, ricco di vita, sagace coloritore, finissimo esecutore.

Andrea Della Corte

Bibliografia

Edoardo Boutet. *Quidam* (Il romanzo della Scena). Torino-Roma, Roux e Viarengo 1905.

Il bel libro che Edoardo Boutet *(Caramba)* dedica ai comici italiani meriterebbe di essere accolto da essi come dono prezioso, e studiato, e meditato, e impresso nel cuore. Certo il Boutet si mostra ben severo cogli attori comici, ma la sua severità non è di quelle che possano urtare, perchè ad ogni passo lascia indovinare l'amore di cui è materiata: amore per l'arte comica, concepita come una delle più nobili e dignitose arti, amore che solo allora si cambia in isdegno quando vede che di quest'arte è sconosciuta l'alta nobiltà e dignità da quelli stessi che se ne fanno i seguaci. Tutto il libro è un'alta e generosa battaglia data in nome di un puro ideale d'arte contro tutte le piccinerie di palcoscenico che immiseriscono l'anima e la mente degli attori, rendendoli inabili alla comprensione della vita, di cui finiscono per smarrire il retto senso, diventando in tal guisa impotenti a riprodurne le vere fattezze, e solo capaci di un'arte manierata, a base di pochi mezzucci e misere risorse, che assicurino l'applauso alla sconfinata vanità degli attori. Vorrei poter trascrivere qui tutta una lettera che il protagonista del romanzo, *Quidam*, scrive a un'attrice di cui ha intrapresa la rigenerazione. Con quanta evidenza mette in luce la vita fittizia che gli attori vivono nell'ambiente artificiale del palcoscenico, tra quelle tele grossolanamente dipinte e i volti truccati dei compagni; la loro vita è un alternarsi di prove e di recite, un trascinarsi tumultuoso di paese in paese, che non lascia mai loro il tempo di raccogliersi, di vivere anche per poco con se stessi, d'interrogarsi e conoscersi; e l'anima finisce per atrofizzarsi miseramente, adagiandosi come è costretta a fare, in una vita puramente vegetale, in cui non rimane altro d'umano che il sentimento di una sconfinata vanità. Eppure queste creature quasi estranee alla vita debbono di sera in sera rappresentarci gioie e dolori, eroismi e colpe di creature viventi. “ Ebbene „, scrive *Quidam* ad *Elena*, “ quelle creature nelle quali i vostri compagni e le vostre compa-
“ gne palpitano nel quadro scenico; quelle creature nelle quali voi
“ palpitate alla ribalta, di dove giungono? Nè dai camerini, nè
“ dalle quinte; e non vi dicono di una vita diversa, la vita, che
“ si muove, s'agita, freme, va oltre i confini del palcoscenico; men-
“ tre il palcoscenico appunto, con l'elemento dell'attore, quella vita
“ riproduce, rispecchia o tenta di rispecchiare? Elena, e non la

" scorgete, e non la sentite questa vita diversa nella quale siete
" tutte le sere travolta, per la quale parlate unicamente alla ribalta,
" della quale portate sulla scena la breve gioia, l'infinito dolore,
" negli aspetti più dissimili, nelle espressioni, più varie e anche più
" strane per le tante e tante cause, per i tanti e tanti avvenimenti,
" fra gli ambienti più lontani? „

No, l'attore non sente nulla di tutto ciò; esso vive in un mondo essenzialmente diverso, in mezzo a un branco di persone graduate secondo la diversità di una *scrittura*. " L'aria è quella che si trova
" in quello spazio dall'arcoscenico ai finestroni delle muraglie. La
" luce si diffonde di sotto dalla ribalta quando è l'ora della rap-
" presentazione, e per il resto della triste giornata la penombra o
" la tenebra. E che attraversa il vostro cervello „, continua *Quidam*,
" e che attraversa l'anima vostra? Quel che manda il suggeritore
" e che altri ha pensato e che altri ha sentito, e che voi non cer-
" cate d'intendere, ma di ricordare meccanicamente, preoccupan-
" dovi solo di ridurre quel che altri ha pensato, quel che altri ha
" sentito, di qualsiasi altezza, nelle pratiche e norme deformatrici
" occorrenti alla vostra malintesa vanità di successo „.

E l'ambiente del palcoscenico, la vita degli attori, le miserie e le piccinerie di questo mondo a parte sono descritte in questo romanzo esattamente, con robustezza sobria di tocco ed efficacia grande; sul principio coll'amaro scintillìo dell'umorismo, in seguito, come più l'autore si addentra nella materia, quando più cresce il calore della discussione e la passione diviene più alta, cambia anche il tono che diventa essenzialmente serio, pieno di gravità, in certi punti tragico.

La tela non è di quelle che si possono riassumere in breve; ogni particolare ha la sua importanza, niente vi è d'ozioso, e tutto mira efficacemente a un fine. Il calore apostolico con cui *Quidam* propugna le sue teorie conquista anche il lettore; l'interesse, che nel romanzo non vien mai meno, è destato più che dall'amore di *Quidam* per *Elena*, dal tentativo che egli fa di rendere la sua amata veramente degna del nome di grande artista che essa usurpa, spogliandola delle false vanità, nobilitandone l'animo, rigenerandone la coscienza. Noi lo seguiamo di tentativo in tentativo con animo trepido, e la stessa amara delusione che sperde lontano i suoi sogni colpisce dolorosamente anche noi, che lasciamo il libro pieni di tristezza, convinti delle profonde e quasi insanabili piaghe che affliggono l'arte scenica, ansiosi di vederne rialzate le sorti, grati a chiunque dia generosamente un'aperta battaglia in suo favore.

M. O.

Tip. Melfi & Joele — *Palazzo Maddaloni* — *Napoli*

Caratteri fusi apposta per l' uso della RIVISTA alla fonderia Wilhelm Woellmers — Berlin Sw.

Fondatore responsabile — Gaspare di Martino

Per " La figlia di Jorio „ di G. d'Annunzio

Al plagio! È un grido che è risonato ben sovente ai danni del d'Annunzio, una vecchia accusa che, lanciata una volta contro di lui, non è ancora stanca di ripresentarsi, sotto nuovo aspetto, monotona come il ritorno dell'idea fissa nel vaneggiamento di un maniaco, ostinata come l'argomento sofistico nel discorso di un ragionatore cavilloso.

Si è fatto un gran parlare nei giorni passati della *Lépreuse* di Henry Bataille e della *Figlia di Jorio* del d'Annunzio, riavvicinando le due tragedie troppo più del ragionevole. Se un paragone era possibile tra di esse era quello che notasse come ambedue le azioni si svolgano in ambienti primitivi e leggendarii, e in ambedue si trovi fatto abilmente tesoro di tanta ingenua poesia sparsa negli infiniti mottetti e cantilene popolari, che salgon su dal cuore a rallegrar l'opera dei contadini d'ogni paese; come questi lembi di poesia, disparati e frammentarii, siano stati organizzati in alta poesia e arricchiti di significati; come quelle che sembravano risonanze di lontane armonie siano state elevate esse stesse ad armonie melodiose. L'unico paragone serio che si potesse fare tra le due tragedie era questo; paragone, che, per quanto volesse essere portato a conseguenze estreme, per quanto volesse trascurare le distinzioni di grado, non avrebbe mai giustificata un'accusa di plagio. Ma si tratta del d'Annunzio, e a proposito del d'Annunzio sarà sempre di moda gridare al plagio!

E passi se questo grido, sorto in Francia, non avesse trovato consenso in Italia! Un lettore francese, per quanto esperto di cose italiane, non può sentire quanto d'intimamente regionale, quanto

di profondamente autoctono sia nella tragedia del d'Annunzio; non può aprir l'animo al fascino potente che emana da quei versi che ancora olezzano il timo e la menta dei colli abruzzesi, e ne riecheggiano le dolci cantilene.

Ma questo intimo senso di autoctonismo che è il pregio maggiore della tragedia del d'Annunzio, che ne è il carattere indelebile, e costituisce la prova più sicura della sua originalità è la parte che deve assolutamente sfuggire ad ogni straniero, e che pur troppo pare sfugga in buona parte anche agli italiani non abruzzesi. L'Italia è pur sempre il paese delle cento stirpi, dei cento dialetti: e un piemontese di Torino, un meridionale di Napoli può benissimo sentirsi del tutto estraneo alla vita che si vive là ai piedi della Maiella nevosa e del Gran Sasso, lungo le rive dell'argenteo Pescara.

Ma chi ha vagato la sera pei dolci campi d'Abruzzo, chi ha sentito diffondersi nei meriggi estivi i cori alterni dei mietitori, e trascorrere sui colli rosseggianti di pampini l'onda canora delle vendemmiatrici, chi si è addormentato con negli orecchi la cadenza delle cantilene che ancora sanno di cornamusa e d'incenso, e con negli occhi il barbaglio del Pescara percosso dal sole, sente balzarsi il cuore riconoscendo nei versi squisiti del d'Annunzio le parole che sua madre diceva nel canto del fuoco, e il linguaggio immaginoso delle vecchie serve di casa, quando, attendendo all'opera del pane e della tela, narravano fantastiche storie di visioni e miracoli.

Tanta parte del linguaggio abruzzese è trasfusa in questa tragedia — quella parte che è il fiore di ogni dialetto e solo aspetta un poeta per rivelare tutta la sua efficace bellezza —, tanta verità vi è colta di costumi e di tipi, tanta veemenza di passione vi è sovrapposta a un intimo fondo di mitezza, tanto sangue abruzzese palpita nelle vene della " Figlia di Jorio! „ Ma per riconoscere questo sangue bisogna averne in sè qualche stilla, e sarebbe assurdo pretendere che uno straniero ne avverta la presenza al pari di uno che se lo sente correre impetuoso e giovanile nelle vene.

Anche a noi certo sfugge gran parte del fascino dei *gwerz* bréttoni che son l'anima della tragedia del Bataille, e se non ci sfugge interamente è solo perchè nella poesia popolare di tutti i paesi, di tutti i tempi resta sempre un gran fondo comune di linguaggio, d'immagini e leggende, in grazia dei quali ogni contadino si sente un po' fratello al contadino di qualunque lontano paese.

Così si spiega come uno straniero che non può sentire l'auto-

ctonismo di un' opera come " La figlia di Jorio „ e sente invece la parte che è comune alla poesia popolare di tutti i popoli possa dir l'eresia che il canto dell'antico sangue che il d' Annunzio consacra alla terra d' Abruzzi, ai suoi parenti vivi e ai suoi parenti morti, e a tutta la sua gente tra la montagna e il mare, possa essere ispirata a un' opera.... francese, possa, quel ch' è peggio, rappresentare addirittura un plagio!

Tra le infinite ingiurie che i mietitori di Norca, le donne del parentado di Aligi e Lazzaro di Roio scagliano contro Mila di Codra nessuno aveva pensato ancora a gratificarla di un'origine lebbrosa. Ci hanno pensato i critici, ed hanno gettata la lebbra sopra un bel corpo fiorente. Per guarirne, dice la leggenda bréttone, bisogna andare fino alle sponde del Giordano, il fiume santo pel battesimo di Gesù; noi non faremo un così lungo viaggio: per chi vuole intendere basterà averla idealmente rituffata nelle onde argentee del nativo Pescara; per gli altri bisognerà scendere ai mezzi ordinarii di prova, e le stesse armi dell' accusa adoperare a difesa.

Poichè in Italia l' accusa di plagio ha trovato un certo consenso, poichè c' è stato chi ha voluto corroborarla di confronti parziali, noi verremo ad un confronto più ampio e minuto, perchè si vegga quante differenze corrano tra le due opere troppo inconsiderata-mente riavvicinate, e quale impressione ridicola producano le insignificanti somiglianze che pur si riesce a trovare in tanta diversità di materia!

✳

L'azione della " *Lépreuse* „ di Henry Bataille si svolge nella Bretagne del Medioevo. Il vero protagonista della tragedia non è Ervoanik, sul cui capo si addensa la sventura, non è Aliette Tili, che di questa sventura è la causa, non è Maria nè Matelinn, è la lebbra, la biblica malattia, l'orribile flagello che nel medioevo faceva tanta strage di corpi umani, e su cui correva gran numero di strane leggende. La tragedia del Bataille riesce mirabilmente in questo, a farci concepire per questa malattia lo stesso superstizioso terrore del medioevo, a farci — insieme coi personaggi del dramma — considerare quasi come maledetti da Dio quelli che sono vittime dell'orribile morbo. Dal principio della tragedia sino alla fine non si parla che di lebbra, lebbrosi e *léproseries*, le casette bianche che si costruivano sulla montagna per isolarvi dentro gl'infermi.

L' impressione che domina su tutti i personaggi del dramma è lo spavento della lebbra e dell' isolamento che ne consegue. Sin dal principio, in cui ci si vuol mostrare una pacifica famiglia brettone che si ridesta alle consuete opere di pace e d' allegria, il fantasma della lebbra occupa le menti e comparisce nei discorsi delle lavandaie che fanno *lessive blanche* nella corte di casa di Maria e Matelinn. Le lavandaie parlano della loro sorte : dall' alba al tramonto, esse lavano e lavano, da anni e anni, e per le loro mani passano i panni di ogni sorta di persone :

> Linge de dame et de capitaine,
> de recteur et de Sénéchal, —
> linge de lépreux... qui sait ?

All' infausta parola Maria, la massaia, esclama : " La Vierge de Goulven nous garde ! „ Ma una delle lavandaie riprende, compiacendosi nel pauroso pensiero : " Chi sa ? Non tutti i lebbrosi sono sulla montagna, ed io ne conosco qualcuno che va ora liberamente attorno ; è Aliette Tili,

> Demandez, bonne mère, à votre fils.

Alla maligna insinuazione Maria risponde :

> Mon fils Yohan (diminutivo di Ervoanik)
> n'est pas pour conter fleurette aux lépreuses.

Sulla porta di casa appare Matelinn, marito di Maria e padre di Ervoanik ; egli è in preda a dolorosi presentimenti che però non vuole precisare. Arriva Ervoanik il quale ha due cose da domandare ai genitori : l'una di potersi recare al perdono di Folgoat, l'altra di sposare una fanciulla che egli ama, la più bella del paese, Aliette Tili. Ma i genitori non possono acconsentire a questo matrimonio : Aliette, figlia di lebbrosi, è in voce d' essere anch'essa lebbrosa : Ervoanik però non vuol credere, e, esasperato dall'opposizione incontrata, si lascia trasportare fino al punto di maledire suo padre e sua madre, e tutti quelli che accasano i figli contro loro volontà; poi, tornato in sè, chiede perdono del suo eccesso e promette di farne dura penitenza. Ma il padre risponde : s'egli vuol meritare il perdono di Dio

> qu' il aille trouver sa fiancée et lui dise
> les bonnes paroles de l'adieu.

Ma Aliette deve venire fra poco essa stessa; infatti si sente un picchio alla porta, e subito la dolce voce d'Aliette risuona:

C'est la petite Aliette qui demande ouverture.

Maria, dopo aver esitato un poco, apre; entra Aliette augurando a tutti gioia e salute; ma la sua timida speranza d' essere accolta in casa come nuora è distrutta dalle parole di Maria, e da quelle più rude di Matelinn:

Belle-fille dans cette maison vous ne serez,
ni vous — ni aucune fille de lépreux.

E quando Aliette gli dice che egli un giorno si pentirà d'aver chiamato suo padre lebbroso, Matelinn prorompe in un fiume di ingiurie che spezzano il cuore d' Aliette; ella fa per allontanarsi da quella casa dove nessuno l' ha consolata, ma, giunta presso la porta, si lascia cadere singhiozzando sopra una panca; e là viene a raggiungerla Ervoanik, là avviene un dialogo d' amore triste e sconsolato. Poi, giacchè Maria, rientrando, ha augurato al figlio una buona compagnia pel pellegrinaggio di Folgoat, i due innamorati se ne vanno, tenendosi per mano, mentre le campane suonano a distesa intorno, e il cuore d'Aliette è agghiacciato di paura e di tristi presentimenti.

Nel secondo atto siamo nella casa della vecchia Tili, la madre d'Aliette, la lebbrosa che nel suo male trova una specie di feroce compiacenza; essa si diverte ad attirare i fanciulli, e a dar loro il male in una briciola di pane. Nessuno è più potente del lebbroso, che può dar la morte a chiunque, e così facilmente! Arrivano Aliette e Ervoanik, i quali sono stanchi del cammino e cercano ristoro; Ervoanik, vinto dalla stanchezza, prende sonno ed Aliette sta a riguardarlo. Essa, la lebbrosa, che ha dato la morte a tanti amanti, sente pietà del giovane Ervoanik, ed ha deciso che lo risparmierà; perciò è assolutamente casta con lui, e si trattiene perfino dal dargli un bacio per paura di comunicargli il suo male. Ella sposerà Ervoanik, e quando sarà unita a lui per mezzo del sacramento che niente può distruggere, gli confesserà la verità.

Et la vérité ne lui paraîtra pas terrible...
la vérité nous oublierons petit à petit...
Je serai sa mère à vingt ans près de lui,
je l'embrasserai de loin, dans l'air, tout autour,
et le temps passera toujours,
et le temps passera toujours...

È questo il sogno che tormenta e consola la povera Aliette. Anche per lei l'amore è stato la rigenerazione; essa ha dato senza esitare la morte a diciotto amanti, ma a questo, ella dice

> je veux être pour l'éternité
> d'âme, et jamais de corps...
> Et je voudrais même que ce corps
> n'eût jamais été qu'à vous,
> mère qui me l'avez donné...

Ma la vecchia, che rappresenta in questo dramma non so quale influenza maligna, si diverte a disperdere col soffio arido del suo pessimismo il bel sogno di sacrificio di Aliette; ella che ha fatto del cuore umano una triste esperienza non ha più fede in nessuna generosità: quando Ervoanik saprà che Aliette è malata di altro male che non d'amore la respingerà, la maltratterà, la farà tanto tanto soffrire. Ella è bella ora, il male non l'ha ancora sfigurata, pensi alla gioia di vendicarsi di quello che soffre, di quello che fra poco le faranno soffrire gli uomini, non si tormenti con inutili sacrificii. Amando ella può dare la morte: nessuna vendetta è più dolce. La vecchia non vede in Aliette che la vindice sua e di quanti l'orribile male mette in disparte dal genere umano. Aliette aveva ben cominciata l'opera sua di vendetta, perchè vuole arrestarsi ora per l'amore di un giovinetto? Perchè vuol soffrire e morire, quando può godere e dar la morte? Aliette resiste vittoriosamente alla maligna ossessione della vecchia; nessuno toccherà Ervoanik. Allora la vecchia pensa un'astuzia diabolica; ella dice ad Aliette che Ervoanik ha già moglie e figli, e che la inganna; se non lo crede svegli Ervoanik, e glielo domandi. Aliette s'allontana per un momento, e la vecchia coglie quell'istante per dire al giovane: “ Voi non sapete quanto Aliette vi ami! Mettetela a una prova: le hanno detto non so dove che voi avete moglie e figli: lasciateglielo credere per un momento: voi saprete quanto essa vi ami „. Così quando Aliette torna e gli domanda:

> Avez-vous été fiancé déjà,
> dans des jours meilleurs?
> Avez-vous maîtresse et enfants quelque parte?

Ervoanik risponde:

> Oui, j'ai femme et enfants...
> et j'ai rêvé dans le sommeil,
> que je me trouvais auprès d'eux...

Ervoanik ride, ed Aliette gli porge un bicchiere di vino a cui ella ha già bevuto facendone girar gli orli tra le labbra. La saliva del lebbroso è veleno, e già Ervoanik è votato all'orribile sorte dei lebbrosi: la vecchia è stata vendicata ancora una volta.

Il terzo atto, che nella *Figlia di Jorio* corona degnamente l'azione, nella tragedia del Bataille potrebbe anche non esserci; esso non è che uno sviluppo coreografico dell'atto precedente; non vi accade nulla di nuovo. Il vero dramma è finito appena Aliette ha porto ad Ervoanik il bicchiere avvelenato. In questo terzo atto vediamo l'effetto funesto del veleno. Ervoanik, attaccato dalla lebbra, è andato egli stesso ad avvertire i rettori della città, e il priore deve fra poco venire a prenderlo colla processione per condurlo alla casetta bianca sul monte, che lo seppellirà vivo tra le sue mura. La turba è affollata attorno alla casa dell'infelice e ne fa compianto. Sopraggiunge la madre, ignara, e nessuno ha cuore di dirle la verità; ella è felice pel ritorno del figlio da Folgoat, e la sua felicità è uno strazio per quelli che già sanno. Finalmente ella conosce la sorte toccata al suo beneamato; sulla soglia appare Ervoanik, il cui pensiero vacilla.

Quasi tutto il terzo atto non è in fondo che un lungo monologo di Ervoanik; egli chiede perdono dei falli commessi, narra come si è accorto di avere la lebbra, e come abbia fatto Aliette a inoculargliela nel sangue, e un dolore più forte lo prende al pensiero che tanto male gli venga proprio dalla sua amata.

Egli non morrà della lebbra, ma del rimpianto della sua dolce Aliette; ella gli ha dato la morte sull'orlo di un bicchiere, ma potrebbe in un istante guarirlo, solo che sfiorasse con le sue labbra l'orlo della tazza della sua medicina: l'incorreggibile amante ne è certo.

La commozione deriva qui dal vedere questo povero innocente benedire ed amare ancora le mani che lo hanno avvelenato; dal veder questo giovane, condannato a una vita peggiore della morte stessa, esser consapevole della sua triste sorte, e nondimeno soffrir più perchè il male gli viene dalla sua diletta che del male stesso. Di azione non vi è più nulla e la tragedia sfuma in elegia; la concitazione lirica fa passar sopra a parecchi difetti. Per esempio non sappiamo più nulla di Aliette, se ha conosciuto o no l'inganno in cui era caduta; nel primo caso vi sarebbe da lamentare che non sia stato detto e che non ci si mostri la sua disperazione pel male irreparabile causato a Ervoanik; nel secondo caso, che pare il più probabile, vi sarebbero molte inverosimiglianze da lamentare.

L'invenzione della vecchia non è di quelle che possono reggersi a lungo, specie in un piccolo paese: ed Ervoanik avrà ben disingannato Aliette dopo averla per celia attristata. Ma tralascio le critiche, e riprendo l'esposizione: la commozione già grande destata da Ervoanik cresce all'arrivo del padre. Dietro la porta si sente qualcuno muoversi, come se non osasse entrare; si guarda: è Aliette. Non si sa perchè sia venuta; nuove ingiurie scoppiano contro di lei, a bassa voce però, perchè Ervoanik non senta. Aliette se ne va cantando disperatamente:

D'une goutte de sang
de mon petit doigt—j'en ai tué cent,
j'en tuerai mille!

Ervoanick è in preda a una specie di delirio, che lo tiene fino all'arrivo della processione che viene a prenderlo per condurlo nel suo asilo di dolore. Le campane della chiesa suonano; Ervoanik ripete come in un sogno le parole con cui finisce il primo atto, il dialogo tra lui ed Aliette prima di partire pel pellegrinaggio di Folgoat; poi si allontana col corteo mentre la madre lancia ripetutamente un grido disperato: “ Ervoanik! „

Ho voluto riassumere molto minutamente la tragedia del Bataille perchè, oltre la nuda azione, si conosca anche l'intima essenza del dramma, e il carattere speciale dell'emozione che deriva da esso: emozione tenera, mite, elegiaca che non ha nulla di comune con l'impressione rude, violenta che produce la tragedia del d'Annunzio, la quale è tutt'altra cosa, tutt'altra concezione. Le passioni che alzano il loro grido nella “ *Figlia di Jorio* „ sono quelle dei rudi figli della terra, ed hanno tutto l'ardore, tutte le selvagge energie dei popoli primitivi.

La tragedia del d'Annunzio non ha bisogno di essere riassunta: tutti la conoscono e possono giudicare quanto differisca dalla sua pretesa fonte francese. L'amore che rigenera Mila, la rigenera completamente e la conduce senza fallo al sacrificio di sè, a un sacrificio assai più doloroso di quello che essa stessa aveva divisato. L'amore di Mila non si lascia ingannare da nessuno stratagemma maligno; esso non porta la morte all'uomo amato, ma la salvezza e la vita. Mila di Codra è una creatura forte, padrona della sua volontà: l'energia con cui si accusa del delitto non commesso, gli argomenti che adduce a provare la sua colpevolezza, il calore con cui li sostiene ci mostrano quanto sia fermo il suo proposito di sacrificio, quanto forte il suo carattere, quanto eroico il suo amore.

La vittima qui è Mila di Codra, la creatura sempre calpestata, e, che per aver trovato una sola volta nella vita un raggio di pietà e d'amore, è subito divenuta un'altra e si è subito elevata alle più ardue altezze del sentimento e del sacrifizio. Ben diversa da lei è Aliette, creatura debole, soggetta a tutte le influenze; molto meschino ed egoistico è l'amore che le consente di gettare per sempre nel lutto il suo amato; che le consiglia di nascondere in un atto d'amore il tradimento! La vittima nella tragedia del Bataille è Ervoanik, o, se vogliamo sono due: Ervoanik ed Aliette, vittime ambedue della malefica suggestione della vecchia. E, poichè la vecchia impersona la lebbra, tutti e due sono vittime dell'innominabile morbo. Mila è assolutamente diversa da Aliette come Aligi da Ervoanik; per gli altri personaggi del dramma non è neppur da tentare il parallelo. Più differente ancora è l'ambiente: il sano e rude ambiente abbruzzese, caldo di sole, di sangue e d'amore differisce essenzialmente da questo paese di lebbrosi in cui ci trasporta il Bataille; in esso non domina la luce chiara del sole, ma il terrore d'una malattia; in esso l'amore riceve legge dal contagio, e il contagio rende vile e sospettoso l'amore. Per trovar vera l'azione di questo dramma noi dobbiamo trasportarci colla mente e la fantasia in uno stato speciale di cose, in una condizione ben straordinaria; mentre nella tragedia del d'Annunzio ci troviamo a nostro agio nella eterna verità umana di passioni fortemente sentite e violentemente esplicate. La tragedia del d'Annunzio differisce da quella del Bataille quanto può differire l'infocato meriggio di una contrada meridionale da una pallida alba nordica.

Ora, se in tanta essenziale diversità si riesce a trovare qualche insignificante somiglianza, se in certi punti è possibile stabilire all'ingrosso un superficiale parallelismo tra le due azioni, è lecito forse perciò gridare al plagio?

Nel primo atto della *Lépreuse* per esempio, i canti e i discorsi delle lavandaie potrebbero con molta buona volontà farsi corrispondere alla vivace espansione di gioia delle tre sorelle; ma il caso è pur tanto diverso! Nella prima tragedia assistiamo all'abituale risveglio di una casa di contadini brèttoni, e i discorsi delle lavandaie rievocano essi stessi il triste fantasma della lebbra; nella *Figlia di Jorio*, assistiamo alla lieta festa per le sposalizie d'Aligi: innanzi alla porta ornata di mortelle, le tre sorelle dello sposo cantano come cicale sul pioppo, e il loro canto è pieno di allegria, festivo, tutto frizzi pel lungo sonno degli sposi. Il discorso fantastico,

di Aligi che ha dormito settecento anni potrebbe magari paragonarsi al malumore di Matelinn il quale, anche lui pare... si sia levato tardi; ma a che cosa paragoneremo noi mai la cerimonia nuziale, lo spezzare del pane, l'arrivo delle parenti con l'offerta frumentaria, e l'interruzione della lieta cerimonia, l'arrivo affannoso della povera perseguitata, nel meriggio estivo che sfolgora sulla campagna e accende le male brame dei mietitori?

Anche Aliette arriva nel primo atto alla casa di Ervoanik, ma si possono paragonare i due arrivi? Quel gettarsi di fiera inseguita nel primo buco aperto può corrispondere al dolce picchiar all'uscio di Aliette, alle parole ancora più dolci con cui ella si fa conoscere? Anche a lei toccano ingiurie, ma non la rabbia accanita e beffarda con cui si scagliano contro Mila i mietitori, non il disprezzo egoistico e crudele delle parenti d'Aligi. Certo qualcuna delle ingiurie scagliate contro la figlia di Jorio sono pure gettate contro Aliette, ma in fondo il vocabolario delle improperie non è poi infinitamente svariato! Anche Aliette è chiamata dal vecchio Matelinn *sorcière impure*, e le vengono rimproverate gli amanti che ella ha fatti perire, così come la *Catalana* grida contro Mila:

> Sei tu
> sei tu che facesti morire
> Giovanna Camètra e il figliuolo
> di Pantilo delle Marane,
> e Afuso togliesti di senno,
> e desti il mal male a Tillùra.

Ma qui si parla realmente di maleficio, di magìa, e in fondo Mila di Codra è condannata proprio come magalda e fattucchiera, mentre Aliette è chiamata *sorcière*, solo nel senso in cui si dice che una donna ha stregato l'uomo che par non viva che per lei; e la morte Aliette l'ha data realmente colla lebbra. Mila non ha nociuto a nessuno coi suoi presunti sortilegi.

Una somiglianza più palpabile par di notare nelle parole d'Aliette che scongiura:

> Prenez garde, vous insultez
> l'ange gardien qui est derrière moi.

e quelle con cui Mila spiega l'avvicinarsi pietoso d'Ornella a lei, oggetto di terrore e di spregio:

> S'accosta perchè dietro me
> vede piangere l'Angelo muto,
> il Custode dell'anima mia.

Non vi sarà, spero, bisogno di molte parole per dimostrare che un simile concetto, proprio della dottrina cattolica, è uno dei più divulgati nella coscienza popolare, uno dei motivi più comuni nelle leggende religiose di ogni popolo. E poi l' Angelo muto nel dramma del d' Annunzio ha un' importanza capitale; esso è addirittura un personaggio del dramma, e un personaggio senza il quale l'azione si arresterebbe: è l'Angelo che storna il colpo dalla testa di Mila, e frange il cuore di Aligi. La fantasia mistica ed esaltata d'Aligi aveva già prima mostrata la sua propensione per questo fedele Custode che accompagna le anime nel loro pellegrinaggio terreno: incidendo nel legno del suo vincastro l' immagine delle sue tre sorelle, aveva fatto per ciascuna di esse un Angelo librato a volo sulle loro teste. Tale predisposizione dell'animo fantastico di Aligi era necessaria perchè egli potesse ricevere tanto forte impressione dalla visione dell'Angelo, dirò di più, perchè la visione fosse possibile. Quando Mila col linguaggio immaginoso e scultorio che le viene dalla concitazione parla dell' Angelo muto che ha dietro sè, Aligi si volge subitamente verso lei e la guarda fiso; un momento ancora, e vedrà addirittura l'Angelo, ed avrà la certezza che Mila è la donna segnatagli dal Signore.

Niente di tutto questo è nella tragedia francese, niente di quanto è significante nella " Figlia di Jorio „; qualche coincidenza di particolari accessori, di parole senza importanza, niente che possa rivelare sicuramente un'influenza sul d'Annunzio.

Nel terzo atto, dove più numerose sono queste coincidenze, la sostanza è ben più diversa: nella " Figlia di Jorio „ c' è il compianto per Lazaro morto, nella " Lépreuse „ per Ervoanik colto dalla lebbra; in ambedue si aspetta il corteo, che nella " Figlia di Jorio „ deve condurre Aligi a riconciliarsi colla madre prima del supplizio, nella " Lépreuse „ viene a prendere il nuovo lebbroso per condurlo sul monte; e Candia della Leonessa ripete smarrita, come in sogno, alcune frasi del primo atto, come fa anche Ervoanik; ma sono somiglianze accidentali, estrinseche, che racchiudono in sè essenziali differenze, e che non si riscontrano soltanto in queste due tragedie, ma in molte altre opere contemporanee. Il vaneggiamento, per esempio, è ormai un luogo comune dell'arte moderna. Il compianto della folla nel Bataille è un accenno realistico, mentre nel d'Annunzio si eleva alla dignità del coro greco che commenta sinfonicamente i dolorosi avvenimenti, e compiange, consiglia, rimprovera.

La coincidenza più reale è quella dell' arrivo del corteo, ma anche

essa è assai spiegabile. Bisogna pensare qual' è il momento culminante nell' azione del terzo atto: l' eroismo di Mila certamente. Tutto il resto si può dire non ci sia per altro che per degnamente contornare e far spiccare questo eroismo. Bisognava che si conoscesse tutta l' angoscia in cui la famiglia d' Aligi sarebbe piombata senza il suo generoso sacrificio. Lazaro morto, Candia già vaneggiante e Aligi sul punto di partire per l' estremo supplizio. Non manca che un attimo. Aligi ha già bevuta la bevanda inebbriante che deve togliergli i sensi innanzi alla morte. il coro oramai non sa più che compiangere. *Oh povere , povere!* ed ecco arriva Mila, ed Aligi è salvo , e tutta la famiglia si riattacca alla vita con qualche speranza di felicità. Assai conveniente era che il sacrificio di Mila si consumasse proprio nel luogo dove essa si era gettata cercando difesa. e turbando la cerimonia delle nozze, dove, in mezzo a tanto disprezzo, aveva pur trovata la gentile pietà d'Ornella, e dove Aligi aveva sparso ai suoi piedi i fioretti di Santo Giovanni. Nel momento del sacrificio non doveva mancare Aligi, e non era certo possibile farlo andare attorno liberamente colla condanna che gli pesava sul capo. Il corteo s' imponeva da sè.

⁂

Ma mi accorgo che. proseguendo coi miei paragoni, riuscirei forse a ottenere un effetto contrario al mio intento. Le somiglianze che si riesce a trovare tra le due opere sono così lievi ed estrinseche che non si possono neppure esaminare senza esagerarne l' importanza, senza ingrossarne le linee ; la sola discussione basta ad accreditarle. Sicchè io non saprei che meglio consigliare a chi volesse farsi un' idea chiara della questione, che rileggere la " Figlia di Jorio „ o richiamarsela a memoria nelle sue tinte purpuree, nel suo ardore istintivo , nella freschezza primitiva d' impressioni che l'allieta e fortifica. e farsi poi a leggere il dramma elegiaco, a pallide tinte nordiche del Bataille.

E si ripensi l' altra " Figlia di Jorio „ quella del Michetti, altro genio autoctono della terra d' Abbruzzo . Musa sorella del d'Annunzio. È nata anch' essa dal sole robusto di mezzogiorno ; passa innanzi ai mietitori, e si tira con una crispazione nervosa che basta a rivelarne l' angoscia. il bruno manto sul volto, ed accelera il passo per sfuggire alle ingiurie, agli sguardi. al riso beffardo dei mietitori.

Tra quei mietitori c' è Aligi e c' è Lazaro; le donne sono lontane. nelle rustiche case, intente alle loro opere di pace e di gioia,

Maria Ortiz

Le suggestioni a Teatro

Come il nostro pensiero possa, senza il nostro volere ed inconsciamente, modificarsi in presenza di certi fatti, talvolta i più insignificanti, non è qui luogo di dimostrare, nè io posso rubare il mestiere allo scienziato: io tengo soltanto a constatare che il fenomeno della *suggestione* esiste e che ad essa ubbidiscono, in alcuni momenti della vita, persino coloro che più tengono alla libertà del loro pensiero, alla indipendenza del loro carattere, ad agire, in una parola, con la propria testa. Guardate, per esempio, quel che accade quando un incognito si presenta sulla soglia della vostra casa. Cito un caso comunissimo della vita. Può essere un furfante, un mascalzone, un miserabile; ma se ha la faccia pulita e rasa, se calza dei guanti e veste in modo più o meno irreprensibile, voi siete disposti a credere, senza conoscerlo, che vi trovate in presenza d' un gentiluomo autentico. Ed accade, ahimè, precisamente il contrario, se un uomo d' illibati costumi, forse anche di talento, ma povero, ci appare dinanzi in veste umile e dimessa.

Comprendo benissimo che, allor quando quest' ultimo avrà aperto bocca e parlato, la vostra primitiva impressione subirà dei mutamenti; ma nulla intanto ha potuto impedire che quella impressione sia, nel suo nascere, falsa.

Tuttavia codesto è un caso grossolano di suggestione, cui volgarmente si dà il nome di *pregiudizio*. Vi sono, invece, casi di suggestione che derivano da cause così recondite o lievi, da riuscire inafferrabili all' occhio più scrupolosamente scrutatore; e degni soprattutto di nota sono quelli che si svolgono in teatro e che as-

surgono quasi sempre ad un fenomeno complesso, cui, forse, non è estranea la trasmissione del pensiero.

Questo fenomeno si verifica specialmente alle prime rappresentazioni d'un lavoro, alle quali il così detto *gran pubblico* non si reca col precipuo scopo di dilettare lo spirito, ma con quello di giudicare, di *sentenziare*.

L'idea di assurgere all'alto compito di critico e di giudice, toglie allo spettatore la serenità necessaria per valutare obbiettivamente gli elementi costitutivi dell'opera d'arte, per apprezzare le idee e le intenzioni dell'autore, per mettersi, infine, dal suo punto di vista, considerando che, nella estrinsecazione del soggetto, l'autore non si spoglia nè può spogliarsi del suo temperamento.

Egli è così che, per il teatro lirico come per quello di prosa, alcuni lavori, che caddero rumorosamente alla prima rappresentazione, si rialzarono inopinatamente alle successive, davanti a pubblici più sereni e non dominati che dal desiderio del godimento spirituale.

L'idea di trovarsi in presenza un autore ignoto, acuisce, assai spesso, la diffidenza ed accresce la severità del pubblico.

Ed il sottoscritto, a questo proposito, toccò — vittima innocente — la prova di questa suggestione in una circostanza non remota, che merita di essere narrata.

Il mio noto lavoro drammatico *Il Cieco* che, per merito principale d'un grande attore, Ermete Zacconi, era molto piaciuto a Torino nel febbraio del 1893 e successivamente a Venezia, non incontrò, viceversa, il favore del pubblico di Trieste, anzi sembra che vi toccasse una grande sconfitta, a giudicare dal linguaggio di quei critici e cronisti teatrali, i quali, con lo specioso pretesto della libertà di stampa, mi scaraventarono contro, *liberamente*, una tal serqua di *contumelie* (non saprei qualificarle altrimenti) che appena mi risparmiarono l'epiteto di *mascalzone*. Ma mi gratificarono, viceversa, con quello di *stupido*, di *pazzo*; e fra la altre amenità, dichiaravano ch'io da semplice *reporter* avevo avuto la pretesa di vestire la *bleuse* del commediografo, (sic) io, che, in parola d'onore, non sono stato mai ascritto al giornalismo militante!

Ferito, e giustamente, dalla *forma* villana ed oltraggiosa, ebbi, sulle prime, la tentazione di rispondere per le rime: ma poi, ripensando all'inutilità della protesta ed alle conseguenze che potevan derivare, finii per non farne nulla e, chiuso nel mio silenzio, attesi giustizia dal tempo. "Il tempo, pensai, è un gran galantuomo!„

Ed ecco che, alla distanza di un anno, Zacconi torna a Trieste,

a capo della *stessa* compagnia, allo *stesso* teatro, nella *stessa* stagione, e rappresentando il *Cieco*, vi ottiene tal clamoroso successo, che i corrispondenti triestini ne *telegrafano* la notizia come di una commedia nuovissima, ai rispettivi giornali, nei quali, il giorno appresso, io ho modo di leggerla con un senso di profonda meraviglia.

Or, come spiegare la cosa, se non coll'ammettere che il giro vittorioso del lavoro pei teatri d'Italia (non mi si tacci di vanagloria; mi preme constatare un fatto per conforto della mia induzione) mi aveva conferito una *notorietà* che al pubblico ed ai critici di Trieste imponeva, ora, rispetto?

Siamo evidentemente davanti un fenomeno di auto-suggestione collettiva, che ha, però, il suo rovescio. Accade, in fatti, che il pubblico, suggestionato dal *gran* nome d'uno scrittore, applaudisca (alle prime recite, bene inteso) lavori di nessuna consistenza artistica, scovrendo idee elevate e profonde là dove egli è riuscito pedestre; attribuendogli reconditi fini, che egli non ha neppure sognato.

Col tempo questa preconcetta benevolenza si andrà moderando e modificando; ma non prima che il lavoro abbia reso bei quattrini al suo autore, poichè, suggestionati sempre dalla fama dell'autore, i pubblici delle altre città uniformeranno il proprio giudizio sul giudizio di coloro che li hanno preceduti.

Tal'altra volta accade che realmente il lavoro abbia fascino d'Arte e sveli potenza di pensiero, *inafferabile* alla mente limitata ed incolta d'una parte del pubblico, ma che questo si abbandoni, nulla di meno, inconsciamente all'applauso, suggestionato anche questa volta dalla autorità dello scrittore, e non dal fatto in sè, cioè dalla estrinsecazione artistica del suo pensiero. Ricordo, a questo proposito, che alla prima rappresentazione del *Socrate* di Giovanni Bovio interpretato da Alfredo De Sanctis al teatro *Mercadante* di Napoli, convenne, com'era da prevedersi, un gran pubblico, a cui non si dirà che io rechi offesa, affermando che molti uditori non erano all'altezza del lavoro. Or bene, mentre io acuivo il pensiero per penetrare l'intimo d'ogni frase che pronunziavano alla ribalta gl'interpreti, alcuni spettatori che mi sedevano accanto e che (lo si vedeva a colpo d'occhio) non eran di grande levatura, si profondevano in continue esclamazioni entusiastiche “ Bello!.. magnifico!.. sublime!„ ed il loro entusiasmo cresceva, direi, in ragione diretta della oscurità — rispetto a loro — dell'idea. Nè si creda che essi applaudissero per mostrarsi all'altezza degli uditori più intellettuali. No, no: essi

non ubbidivano ad un sentimento riflesso di vanità letteraria, ma ad un bisogno intimo, da cui era, ripeto, lontanissima la persuasione.

Non poche volte il sentimento morale del pubblico o la ipocrisia di esso, urtata dalla crudezza della realtà, che l'autore porta alla luce della ribalta, si ribella e determina l'insuccesso totale o parziale d'una commedia.

Ed anche qui si svolge un fenomeno di auto-suggestione; poichè una situazione drammatica che, guardata obbiettivamente e serenamente, è *vera*, ad un tratto apparisce, agli occhi del pubblico, inverosimile e falsa, sol perchè non risponde ai suoi desiderii.

Lo stesso accade e si dica dei personaggi, alcuni dei quali esercitano sull'animo degli spettatori un gran fascino, altri spirano profonda antipatia. Le impressioni saranno essenzialmente, anzi, inconsciamente regolate da questi due sentimenti: tutto quanto dicono e fanno i personaggi a noi simpatici, apparirà lecito e vero; tutto quanto dicono e fanno quelli, che chiameremo *antipatici*, apparirà assurdo.

Nell'una e nell'altra ipotesi, poi, si avrà occasione di notare negli spettatori, due specie di *Morale:* l'una pubblica, ufficiale, cattedratica: l'altra privata. In privato, fra le mura domestiche, nella propria coscienza, si possono concepire e commettere tutte le ribalderie di questo mondo; ma, in pubblico, debbono dichiararsi immorali, anzi, inverosimili ed assurde. Guai a quell'autore che osasse portare sulla scena tutto ciò che si commette fuori di essa! Rischia sempre di esser vittima della sua sincerità e del suo coraggio; rischia di esser fischiato.

Infine, curiosissimi casi di suggestione collettiva, generati da cause e circostanze imprevedute, la storia del Teatro registra; e singolarissimo appare quello del *Barbiere di Siviglia*, la caduta rumorosa del quale, la prima sera, fu causata — a quanto si narra — principalmente dall'apparizione di un gatto, che, attraversando il palcoscenico, provocò la ilarità del nervosissimo uditorio, sino a fargli perdere le staffe.

E che le perdesse sul serio, lo dimostra la rivincita del pari grande che il Rossini si prese più tardi con la medesima opera, proclamata e riconosciuta universalmente il suo capolavoro.

Francesco Bernardini

IL METASTASIO SULLE SCENE

Nella ricerca affannosa di uomini celebri da trascinare alla ribalta, i giovani commediografi dell' Italia d' oggi hanno dimenticato uno scrittore che fu fra i più famosi del suo tempo, un poeta che fu fra i più popolari del suo secolo: voglio dire il Metastasio.

Fra i poeti di teatro del secolo XVIII, niuno andò esente da questa postuma esumazione, da questo viaggetto alla ribalta: fra tutti il Goldoni ebbe il maggior numero di « biografi autori »: e non son meno di dieci i commediografi che gli turbarono l' onesto riposo, per farlo protagonista di commedia o di dramma. (1) Bisogna anche dire che il Goldoni fu più degli altri fortunato in morte, come lo era stato in vita: le commedie, nelle quali ei compare alle scene, sono in genere di molto superiori alla media di tutte le altre, in cui un uomo celebre è fatto personaggio teatrale. una fra di esse è senz'altro un capolavoro: e non occorre ch'io qui rammenti quale essa sia.

Mediocri assai sono invece le produzioni, nelle quali viene in scena l'Alfieri (2).

E anche *Carlo Gozzi* fu fatto personaggio di teatro per merito del Simoni, che ne tratteggiò la figura con abilità e buon gusto.

(1) Vedi in proposito il mio studio: *Goldoni nel Teatro.* (Venezia 1901 Estratto dell' « Ateneo Veneto »), e le aggiunte in una nota dell'altro mio studio: *Alfieri sulle scene.* (Firenze. 1903. Estratto della « Domenica Fiorentina »). Ma un'altra commedia, che allora non conoscevo, posso oggi aggiungere, quella di Angelo Ortolani, intitolata: *Carlo Goldoni.* (Siena. Tip. dell'Ancora, 1839).

(2) Vedi lo studio sopra citato e quello precedente di Guido Bustico. *Vittorio Alfieri nella poesia e nel dramma.* (Cremona. « Il Torrazzo ». a. IV-V. 1902-1903).

Il Metastasio, che ebbe tanta fortuna in vita, fu, in questo almeno, assai men fortunato degli altri. Ove si tolga una commedia allegorica di un tal Giovanni Smith, intitolata: *Il Sior Zanetto* o *Un poeta ai Campi Elisi*, (1) nella quale Alfieri, Metastasio e Goldoni chiedono ad un poeta capitato agli Elisi notizie delle loro produzioni drammatiche, commedia che vorrebbe essere una satira delle condizioni attuali del Teatro italiano, ove si tolga questa scempiaggine senza valore artistico, nè storico, una sola volta Metastasio è comparso alla ribalta come personaggio di teatro: per quante ricerche abbia fatte non mi riuscì di trovar altre commedie, in cui abbia parte il Metastasio, se non quella di Camillo Federici ... Povero Metastasio! Non gli poteva capitar disgrazia peggiore. Chi fosse il Federici, e quali ideali artistici egli avesse è ben noto: il Federici seguitò, peggiorandoli, i sistemi drammatici del Greppi, del Willi, del Pepoli, i quali alla lor volta appartengono alla scuola del «dramma lagrimoso», innovato in Italia da Giovanni De Gamerra, imitatore egli stesso del Nivelle de la Chaussée e del Diderot — il creatore del genere. (2)

Camillo Federici passa, nel Teatro italiano della fine del '700, come il rappresentante del cosiddetto «dramma a sbottonatura»: ebbe a compagno nel genere l'Avelloni, e fece scuola per tutta la prima metà del secolo XIX: il Sabbatini, l'autore degli *Spazzacamini della Val d'Aosta* e il Roti, il famoso autore dei famosissimi *Due Sergenti*, posson dirsi suoi discepoli.

Ma se pur alcuni drammi del Federici ebber voga al tempo loro e durarono sulle scene per tutta la fine del XVIII secolo e per qualche anno del XIX, questa produzione ch'io vo ad esaminare è pressochè sconosciuta: avevan i maggiori applausi: *Il cappello parlante, Lo scultore e il cieco*, che è forse la migliore di tutto il Teatro del Federici, *La cieca nata,* ecc.

Il Metastasio non è rammentata neppur dai critici che più si diffusero sull'opera drammatica dei Federici: nemmeno l'implacabile Klein, che al Federici consacra più di cinquanta pagine della sua farraginosa *Storia del Dramma*, (3) fa cenno di questa commedia: ed un recente biografo del Federici, il Baretta, (4) che

---

(1) Biblioteca ebdomadaria teatrale; fasc. 10. (Milano C. Barbini. 1884).

(2) Vedi il bel studio del Masi, pubblicato nel volume: «*Sulla Storia del Teatro Italiano nel secolo XVIII*». (Firenze. Sansoni. 1891).

(3) *I. L. Klein*. Geschichte des Dramas. (Leipzig. Weigel. 1869). Band. VI, 2; pag. 60-114.

(4) Prof. *Pietro Baretta*. Camillo Federici e il suo Teatro; Saggio critico (Vicenza. G. Raschi. 1903).

prende ad esaminare particolarmente ogni produzione del drammaturgo piemontese, e le raggruppa in categorie secondo il loro carattere, non trova posto per questo povero *Metastasio*, neppure accanto alle commedie storiche, al *Carlo XII a Bender*, a *Gli amori di Enrico IV*, al *Solimano il magnifico*, e nemmanco la rammenta.

La commedia si trova tanto nella Collezione delle opere teatrali del Federici, quanto nella Biblioteca teatrale economica (1).

La commedia non dovette mai aver fortuna: e forse non fu neppur rappresentata: fra le commedie recitate dal 1821 al 1855 dalla Compagnia Reale Sarda — e molte del Federici trovarono ospitalità presso quella famosa compagnia — *Il Metastasio* non appare (2).

Ed è infatti una commedia pessima: priva di qualsiasi interesse scenico, scritta in un dialogo tronco ed epilettico, senza una sola scena che scuota, che appassioni, che commuova. La figura del Metastasio ne è completamente falsata: nessuna delle caratteristiche del poeta settecentesco è resa in modo appena evidente: tutti gli altri personaggi poi sono di fantasia: ed era così semplice e facile il condur sulla scena molti di coloro che ebber relazione col Metastasio, di coloro che circondarono, conobbero, amarono, protessero il gran poeta melodrammatico del 700: che so? si poteva introdurre il Gravina, il Farinello, la Contessa d' Althann.... Ve la immaginate una commedia sul Metastasio, in cui non c' entra la Bulgarina? Come un dramma su Molière senza Armanda Béjart? Perciò nessun valore storico, nè artistico in questa commedia del Federici. Giudicatene voi.

La scena è in Napoli, in casa dell'avvocato Don Gennaro Verrucchi. Pietro Metastasio è costretto a lavorare per l'avvocato; ma lo studio arido dei Codici e delle Pandette gli ripugna... « io nato per conversar colle Muse » — dice sospirando. Viene a trovarlo un amico, un tal Leandro, che gli reca notizia dei buoni successi dei suoi melodrammi: a Milano, a Roma, a Venezia la *Didone* e la *Semiramide* fanno furore: lo invita ad andare a Roma, dove conta amici, che gli procurerebbero un impiego lucroso. Ma qualcosa lo trattiene a Napoli, l'amore per Mistriss di Villemore, una dama inglese: amore ardente, invincibile che egli cerca nascondere agli

---

(1) Collezione di tutte le Opere Teatrali del signor Camillo Federici. (Firenze. Gaetano Ducci. 1827). Tomo Vigesimosecondo.

Biblioteca teatrale economica, ossia Raccolta delle migliori tragedie, commedie e drammi tanto originali quanto tradotti. Cl. II. Vol. XXVIII. (Torino. Tip. Chirio e Mina. 1831). Commedie scelte di Camillo Federici. Vol. IV°.

(2) Vedi: *Costetti.* La Compagnia Reale Sarda e il Teatro Italiano dal 1822 al 1855. (Milano. Kantorovicz. 1893).

indiscreti occhi altrui. Ma se l'avvocato Don Gennaro Verrucchi è con lui duro e burbero, avverso ad ogni manifestazione poetica del giovane Metastasio, egli ne è consolato dalla cameriera di casa, Marianna, che si mostra entusiasta dei suoi versi e delle sue canzonette. Don Gennaro fa al Metastasio una lunga predica, incitandolo a volere dimenticare la poesia per occupazioni più serie e più proficue e a darsi completamente allo studio delle leggi : questo avvocato lo tratta in confidenza , gli da del tu , e non manca di strapazzarlo ben bene per la sua poca assiduità allo studio delle cause... Ma la buona Marianna lo conforta, dicendogli tutta la stima che ha per lui : cosa della quale l'autore applaudito del *Catone* doveva esser molto lusingato.

E finisce il primo atto.

Nel secondo, durante un ricevimento in casa di Don Gennaro, a cui assiste anche Mistriss di Villemore , un tal Celestino trova modo di dir corna dei drammi del Metastasio e di mettere in ridicolo la mania delle donne per questo poeta: tutto ciò in presenza delle stesso Metastasio, che non conosceva. Però mal gliene incoglie, chè le donne presenti, e la stessa nipote di Don Gennaro, Donna Beatrice, gli dicono un sacco di impertinenze : la Villemore poi si scaglia — in una lunghissima tirata — contro l'Italia, che misconosce i suoi figli prediletti. Verso la fine dell'atto un servo del Vicerè desidera parlare a Metastasio : proprio la sera prima il teatro di Corte era rintronato d'applausi pel successo della *Galatea*... Ma questi onori non soddisfano D. Gennaro al quale Metastasio aveva formalmente promesso di non più occuparsi di poesia: per non perdere il pane, il giovane Metastasio celava questi suoi parti poetici al suo principale.

Il terz'atto è preso in gran parte dalla gran scena d'amore fra Metastasio e Mistriss di Villemore: il poeta prende congedo dalla sua bella, alla quale sino allora non aveva osato confessare il suo amore... Il bello si è che glielo dice lei per prima, di amarlo... Cerca di trattenerlo ancora , poichè il crudele Don Gennaro l'ha cacciato di studio, per punizione di aver fatto rappresentare ancora dei drammi... Che più ? La stessa nipote di Don Gennaro intercede presso lo zio, perchè non lo mandi via : tutto inutile ! E, se a Dio piace, la tela scende anche sul terz'atto.

Siamo al quart'atto. Decisamente questo Metastasio sa farsi voler bene da tutti... tranne che dagli avvocati ! Lorenzo, vecchio servo di Don Gennaro, gli vuol regalare tutti i suoi risparmi, perchè non resti alla miseria : Metastasio nobilmente non accetta. Però

quando la stessa offerta gli vien ripetuta da Mistriss di Villemore, e quando questa nobile donna inglese gli offre cinquecento scudi, da riscuotersi presso un banchiere di Roma (giacchè egli ha deciso di stabilirsi in codesta città), il poeta non sa resistere alla tentazione e sta per accettare.

Ma in quella D. Gennaro muta consiglio: invece di cacciarlo via pensa di dargli in moglie sua nipote Beatrice, che — si capisce — l'ama anch'essa segretamente, e gli promette di farlo erede di tutte le sue sostanze... Ad una condizione però: eh! si! o prendere o lasciare: che Metastasio rinunci per sempre alla poesia. È la sua fissazione! Metastasio rifiuta — naturalmente. E Don Gennaro s'irrita di bel nuovo e lo chiama ingrato, indegno, e lo maledice... è ostinato questo cultore delle Pandette con la sua animosità contro i poeti! La Villemore intercede ancora per il suo poeta, e lo difende... Ma in quella, per la seconda volta, viene un messaggio del Vicerè. Questa volta però, invece di un servo, viene un ministro in persona, che chiede di parlare con Metastasio.

E anche quest'atto si chiude con questa buona notizia: ma il poeta non osa crederci: « Aspettate. Ancora non è palese... chi sa! Che fia di me? è speranza? è timore?... non so, non intendo... il cuore mi trema nel petto. »

E siamo finalmente arrivati al quinto ed ultimo atto.

Il Ministro o segretario del Vicerè reca a Metastasio una lettera di Apostolo Zeno, piena di elogi per lui, e lo invita a recarsi a Vienna, come poeta di Corte, con lo stipendio di quattromila fiorini all'anno. Metastasio è al colmo della gioia: tutti si congratulano con lui, anche i suoi detrattori, persino quel Don Celestino che lo aveva tanto malmenato, e che ora lo proclama il più grand'uomo del secolo... Ma prima di partire, Metastasio pensa bene di restituire, ora che non ne ha più bisogno, la cambiale di cinquecento scudi... Meno male!

Lo stesso D. Gennaro si riconcilia con lui e con i poeti, e lo abbraccia e lo benedice, tanto che Metastasio, dimentico delle passate angherie, lo chiama: « O mio quasi padre ».

Tirata finale di Metastasio sull'Italia, patria della musica, che lascia morire i suoi poeti, ma che egli, nonostante ciò, promette di onorar sempre — e questa preziosa commedia del Federici così si chiude.

Mi studierò di confutare brevemente tutti gli errori storici e cronologici, di cui questa commedia è infarcita: non sarà cosa facile: gli anacronismi e le contraddizioni non si contano neppure. Incominciamo.

Il Federici non precisa l'epoca della sua azione (stavo per dire della sua... cattiva azione). Ora sappiamo che il Metastasio andò in Napoli verso il 1720, quando cioè, dopo due anni di vita oziosa e brillante, spensierato e incosciente giovanetto, avido di godere e non curante dell'avvenire, aveva già consumato i quindici mila scudi dell'eredità del Gravina, e si era trovato senza posizione, senza impiego, e quasi nella miseria.

Ma nel 1720 Metastasio ha ventidue anni: a quell'età non era peranco celebre. Aveva, sì, dimostrato molta precocità d'ingegno: ed ancor bambino componeva con facilità canzonette e madrigali: a quattordici anni aveva scritto una tragedia, il *Giustino*, che sentiva il Trissino lontano un miglio (ed il Trissino era il tragico prediletto del Gravina). Ma la sua fama di poeta teatrale comincia appunto a Napoli, e l'opera che — si direbbe oggi — lo «lanciò» fu appunto *Gli Orti Esperidi*, che commessagli dal Vicerè di Napoli, Antonio Borghesi, per festeggiare il natalizio di Elisabetta Cristina, moglie dell'Imperatore Carlo VI, fu rappresentata anonima, con grandissimo successo.

A Napoli si era messo nello studio dell' avvocato Castagnola, uomo burbero e serio, nemico accerrimo de' poeti e della poesia (questo sarebbe il *Don Gennaro* della commedia del Federici).

Fu appunto in occasione della rappresentazione degli *Orti Esperidi*, che incontrò *la Romanina* sul suo cammino.

Veramente le cose andarono così: Marianna Benti, moglie di Antonio Bulgarelli, detta comunemente *la Romanina*, una delle più celebri cantatrici d'Italia, che aveva fatto nel dramma del Metastasio la parte di *Venere*, s' era fitta in capo di conoscere l'autore degli *Orti Esperidi*: il dramma le aveva fatto una grande impressione: le sembrava che ben presagisse del talento poetico del suo autore. Per mezzo d'un amico, che conosceva il Castagnola, la Romanina si procura un manoscritto del giovane di studio dell'avvocato, essendo venuta a scoprire che questi è l'autore del dramma: confrontato il manoscritto, con quello degli *Orti Esperidi*, vede che Metastasio ne è veramente l'autore: ma non è contenta sino a che non ha la confessione dalla bocca stessa del poeta. Per ottener ciò, lo fa venire a casa sua, dove conveniva tutta l'aristocrazia intellettuale di Napoli: poeti, musicisti, uomini di legge, cantanti. La voce che Metastasio è l'autore degli *Orti Esperidi* corre di bocca in bocca: in breve giunge all'orecchio del Castagnola, che, irritato, caccia il Metastasio dal suo studio; ed è allora che la Romanina, innamoratasi pazzamente del poeta, lo ac-

coglie in casa sua, ospite di nuovo genere, quasi a risarcirlo del danno, causato dalla propria indiscrezione. Ma fino allora il Metastasio non aveva composto che pochi drammi: *La Galatea*, *Endimione*, scritti a Roma, durante i due anni di vita spensierata. La *Didone innamorata*, che il Federici rammenta nella sua commedia, fu scritta appunto a Napoli, per la Bulgarelli stessa: ed il *Catone in Utica* fu composto a Roma, dopo che la Bulgarelli l'aveva portato via da Napoli: a Roma, dove avevano finito con lo stabilirsi.

E infine l'invito fatto al Metastasio di recarsi a Vienna come poeta cesareo, gli vien annunciato a Roma, molti anni dopo, cioè nel 1729: all'invito del Principe di Savoia, aiutante dell' Imperatore, risponde il Metastasio accettando riconoscente, e chiedendo 4000 fiorini: ma alla Corte d' Austria questa somma pare troppo forte: gliene offrono 3000, più 100 *ungheri* per il viaggio. E Metastasio questa volta accetta senz'altro.

Il Federici idealizza perciò alquanto il carattere del poeta, amante della Romanina.

Nè può dirsi che, nei rapporti amorosi con la celebre cantante, di lui men giovane, tanto che avrebbe potuto essergli madre, il Metastasio abbia mostrato una grande delicatezza di sentimenti: ciò che manca sopratutto al Metastasio è l' affettività: è un cuore di ghiaccio: arido, freddo, indifferente alle espansioni dell'amante, non esita un sol momento, quando si tratta di abbandonare la donna, alla quale egli deve tutto: ed egli parte per Vienna, senza un rimpianto, senza una lagrima.

Chi soffre atrocemente nel profondo del cuore è la Bulgarelli, ma essa fa tacere il proprio dolore, sino a mostrarsi allegra per la grande, inaspettata fortuna del suo poeta: ed è lei stessa che si congratula con lui, e scherzando lo chiama «poeta cesareo», e lo consiglia e lo incita ad accettar la proposta lusinghiera: e lo vede partire senza una lagrima, senza un sospiro: ma il suo cuore è spezzato per sempre.

Come ha potuto il Federici passar accanto a un così bel dramma, a un così magnifico e potente contrasto d'amore, senza avvedersene?

Tutta la vita del Metastasio ci offre del resto una varietà di episodii, e di contrasti, e di contraddizioni, ed una serie di quadri scenici, quale è raro trovare nelle vita di altri uomini celebri.

Ve lo immaginate l'Abate Metastasio, dopo la morte del Gravina, prodigo e spensierato, in quella Roma del '700, accarezzato dalle donne e lodato dagli uomini, grazioso, galante, affascinante compositore di madrigali?

Eppoi più tardi, a Napoli, alle prese col Castagnola, a marciar sul Digesto, e a compor drammi musicali, fra una legge di Papiniano e una sentenza di Gaio? Eppoi il successo immediato, per la recita degli *Orti Esperidi*, e la Romanina, che lo vede, e se n'innamora, ed il rapido ascender della sua fortuna, ed i saloni di lei aperti ai poeti ed ai cantanti più celebri del mondo?

E più tardi, Metastasio e la Bulgarelli, a Roma, in casa di lei — sempre — dove, accanto ai soliti ospiti della cantante celebre, accanto ai nobili, ed agli artisti, ed agli abatini galanti, ed alle donnine leggere di quel secolo così molle e lascivo, vivono il padre del Metastasio, ex-soldato del Papa e negoziante di maccheroni, e la madre « una vecchia cadente, ignorante, rozza, solita a zoppicare qua e là con la testa chiusa in un fazzoletto, collo scaldino sotto al grembiale, più che onorata della compagnia dei bottegai del vicinato » (1); e le due sorelle, ed il fratello maggiore Leopoldo, « pigro, bisbetico e sempre malcontento »?

Che magnifico contrasto scenico fra questa famiglia Trapassi, grettamente borghese, e il mondo artistico, che frequentava i salotti della Bulgarelli!

Ormai quest'amica del Metastasio aveva per lui rinunziato anche alle gioie dell'arte: a Roma era venuta con lui, perchè più facilmente egli salisse in fama, e più il suo nome si diffondesse, ma in quella Roma pretina, dove le donne non potevano salir sul teatro, aveva dovuto rinunziare al canto. Eppoi finalmente, ecco il dramma fra questi due, quando Metastasio riceve l'invito di recarsi a Vienna... E come sfondo al quadro, sempre Roma — la Roma del '700: quanta ispirazione per un commediografo che sappia il proprio mestiere!

E magari ancora un altro quadro: Metastasio a Vienna. Metastasio, amante di Marianna Pignatelli, Contessa d'Althann; la favorita dell'Imperatore, dimentico già della Romanina, e nel continuo terrore di vedersela arrivare a Vienna; Metastasio, tollerato in quella Corte aristocraticissima, « come un fornitore qualunque, come un capo-credenziere o un capo-palafreniere », seccato dall'etichetta esagerata di quella Corte, e che infine rimpiange l'Italia e i bei tempi di Napoli e di Roma; eppoi, già vecchio e pieno di malanni, brontolone, continuamente preoccupato della sua salute, egoista sempre, tanto da rifiutarsi a servir da padrino al figlio del suo miglior amico, il Farinello. E le ultime ore del poeta

---

(1) *Vernon Lee* Il Settecento in Italia. Vol. II°. (Milano. Dumolard. 1882).

nella casa dei Martinez, dove s'incontra con la terza Marianna della sua vita, alla quale insegna il cembalo lo studente Haydn, e per la quale si risvegliano in Metastasio per la prima volta gli istinti paterni, nell'affettuosa cura che egli pone nell'educarla: tristi ore quelle dell'aprile del 1782, nelle quali vediamo spengersi quegli che fu detto il più gran poeta del secolo.

La commedia su Metastasio resta dunque ancora da farsi: ed il carattere dell'individuo e l'ambiente ed il tempo in cui visse, son fatti per invogliare qualunque commediografo, che abbia una chiara e netta visione del teatro storico.

Consiglio al futuro autore del *Metastasio* di leggere il bel libro della Vernon Lee, nel quale magistralmente vengon caratterizzati l'uomo e l'ambiente settecentesco.

La commedia pseudo-storica del Federici non è una rivale temibile: per poca abilità che il commediografo abbia, quella produzione potrà essere facilmente superata.

Ma però una tale miserevole profanazione doveva essere vendicata.

Rammenta il Costa in una elegante prefazione alle Commedie del Giraud (1), una produzione allegorica, nella quale lo stesso Federici è fatto personaggio di teatro: e la commedia, « scimmieggiatura di Aristofane », s'intitola: *Le Nuvole, ossia Camillo Federici tra le nuvole simboliche*: in essa il Federici, sotto il nome di *Aristofilo*, è in atto di frustare il *Pessimo Gusto*. Proprio lui!

Ma tutto si spiega: l'autore della commedia è Francesco Antonio Avelloni, detto il « Poetino » autore di qualcosa come seicento commedie, e del quale si dice che, mentre veniva atrocemente fischiata una sua nuova produzione, esclamasse: « *Fioi de cani! i mete più tempo a fischiarme una commedia, che mi a scriverla* ».

Il Federici messo in commedia dall'Avelloni, è la vendetta postuma del Metastasio profanato in una commedia pessima.

Ma quell' autore che sapesse cogliere nella vita del poeta i momenti più caratteristici e più significativi per la psicologia del personaggio, e che sapesse riprodurre l'uomo in relazione all'ambiente del suo tempo, e raffigurarlo come il rappresentante più perfetto di quel Settecento incipriato e lascivo, egoista e vile, quell'autore scriverebbe una commedia destinata ad un grande successo.

Cesare Levi

---

(1) Commedie scelte di Giovanni Giraud, precedute da uno studio artistico di *Paolo Costa*. (Roma. Loescher. 1903).

I concerti Martucci al "Politeama,,

di NAPOLI

Ed ecco che, in fine, un saluto, un inno di plauso e di ringraziamento, sincerissimi, transvolano unanimi a quei buoni volenterosi che stimarono degna e necessaria, per Napoli, l'instituzione di concerti orchestrali, a Giuseppe Martucci che, con fervido affetto da artista, accolse e fecondò l'idea. Ed il ringraziamento deve essere alto e sincero quanto il gaudio vivissimo che ci ha fatto fremere di magnifiche vibrazioni e ha indotto nella nostra mente visioni magnifiche. Sovranamente ci siamo dilettati, squisitamente ci dilettiamo, all' annuale serie di concerti orchestrali. Un soffio possente di musicalità, un alito forte di arte fine, ha suscitato le speranze spente di coloro che avevano già intonata la funebre orazione suprema per l' arte musicale a Napoli. In fine, è stato lucidamente dimostrato che il sentimento dell'arte musicale è pur sempre vivacissimo in Napoli, pur che questo sentimento sia suscitato dalla nominanza indiscussa degli interpetri e dalla reputazione secura dei lavori eseguiti. La mistificazione è troppo spesso la legge costante negli avvenimenti artistici napolitani perchè il pubblico possa ancora aver fede negli annuncii e nei fervorini dei giornali, o nelle esaltazioni dei discepoli e dei servitori. Certo, ora, la folla, che diserta, spesso, i maggiori teatri, ha tratto numerosissima al " Politeama „ per ascoltarvi dei non facili lavori, e s'è giocondata alle sinfonie di Beethoven, mostrando, con l' attenzione vivida di osservazioni, con il plauso misurato e oppurtuno, con la critica più esatta, d'esser una folla intelligente, nella quale l'arte musicale, trovando naturali, mirabili disposizioni,

può versare come un sangue divino, rigeneratore dalle frequenti volgarità della musica contemporanea.

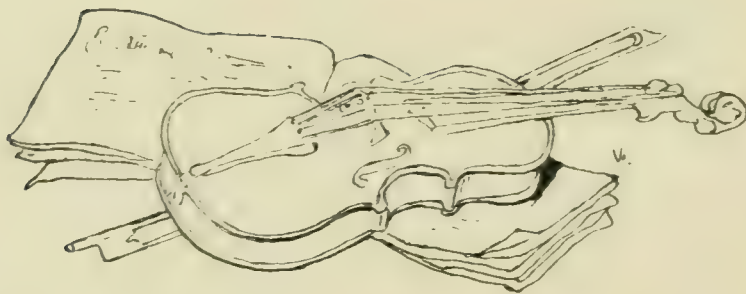
Nel teatro, sempre ricolmo, alle tre o quattro repliche della prima e della nona sinfonia di Beethoven, abbiamo veduto non pure coloro che sogliamo ritrovare ad ogni avvenimento d' arte, ma anche una innumere folla oscurissima, la quale ha seguito con vivo interesse, per quanto la sua scarsa conoscenza tecnica consentisse, le meravigliose file onde sono intessute quelle opere, e le ha con grande approssimazione comprese: sì che quelle audizioni sono state quasi lezioni d'estetica e di buon senso musicale. Un lavoro grande di sacre finalità artistiche è stato, così, fatto, in Napoli. E la Società dei concerti, forte dell' ausilio del pubblico, animata a maggiori imprese da tutti coloro che in Napoli vivono per la musica bella, come a torno a un idolo smarrito, ormai securamente ci donerà nuovi e più completi gaudii. E dell'idea bandita ha trionfato anche il Martucci.

In vero, Napoli era stata tagliata fuori della vita musicale, abbondantemente rifluente nelle maggiori città europee e italiane: Torino, Roma, Milano hanno già da molti anni una organizzazione orchestrale: noi fin'ora abbiamo dovuto contentarci delle *tournées* di qualche direttore straniero, o, più semplicemente, abbiamo dovuto attendere l'eco di ciò che altrove avveniva o accontentarci delle bande municipali o militari, per non far menzione di altro tentativo orchestrale. Giuseppe Martucci, con fede di artista devoto e con alta signorilità, ha compiuta l' opera di donare, a Napoli, una permanente Società di concerti. Siamo al secondo anno, e non possiamo che plaudire e ancora incoraggiare.

Dei primi concerti è già stato trattato, in questa rivista. E pur ieri riudivamo, per la terza volta, la prima e la nona sinfonia di Beethoven, diretta dal Martucci: la limpidità fresca mozartiana della prima sinfonia, e la potenza fascinatrice dei primi tre tempi della nona sono stati mirabilmente resi dalla concertazione precisa e scrupolosa del Martucci. Stilista e tempista insigne, egli sa da vero porre precisa cornice d'ambiente e di colore ai vasti quadri beethoveniani, dei quali lumeggia ogni linea significativa: sì che la sua opera d'interprete severo, ove non debba lottare contro le impossibilità d' una tecnica ineseguibile o di una deficienza di mezzi, è perfettissima. La direzione del Martucci è precisa, misurata al più perfetto metronomo, chiara e lucida, senza i vani atteggiamenti di quelle interpretazioni dai falsi colori, care a qualche direttore d'orchestra, non necessarie nelle opere ove la musica

c' è. Dalla interpretazione martucciana, i lavori risultano nella loro più semplice espressione. Così, nella prima sinfonia e nei primi tre tempi della nona. L'ultimo tempo ha avuto una esecuzione approssimativamente esatta a cagione delle insuperabili difficoltà vocali. Siamo sicuri che nè anche una scrupolosissima esecuzione dell'ultimo tempo possa dare ragione a coloro i quali stimano essere l'ultimo tempo della nona il fastigio dell'arte beethoveniana e la luce chiara per l'avvenire della musica orchestrale, poi che esso ci sembra inferiore a gli altri tempi precedenti, essendo deficiente di unità di concetto e di severità di stile. L'orchestra del Martucci e i cori del Galassi hanno fatto quasi quanto era possibile per rendere con lucidità e chiarezza il difficile lavoro.

In fine, siano rese grazie al Martucci per averci date queste belle feste d'arte. La tradizione stessa dell' arte napolitana gli è grata.

A. della Corte.

Bibliografia

Racine - *Fedra*, tragedia in cinque atti in versi tradotta da Mario Giobbe. Torino - Roma, Roux e Viarengo.

Dopo le traduzioni dal Rostand che gli hanno assicurata tanto meritata fama di traduttore geniale il Giobbe ha recato recentemente in veste italiana anche la *Fedra* del Racine, l' ha fatta riapparire sulla scena dopo tanto tempo che sembrava definitivamente sepolta, e le ha procurato nuovi applausi ed acclamazioni. La " Fedra „ che il pubblico italiano ha veduto fremere ed agitarsi sulla scena non è interamente più la " Fedra „ del Racine ancora un po' compassata e fredda; qualche nota più moderna e passionata vibra in lei, il suo linguaggio è più fremente di vita, d' amore, d' orrore.

Nella sua veste straniera il capolavoro francese non perde nulla, anzi, almeno a parer mio, acquista in robustezza ed energia d'espressione. Quel non so che di troppo amabile che è sempre nel giro della frase raciniana, quella musicalità troppo costante del verso che tante volte ci fanno l' effetto di stonature in argomenti così truci, sono cose sparite quasi del tutto nella traduzione del Giobbe. E molti e ingegnosi sono i mezzi adoperati a raggiungere questo effetto, nè io voglio tutti enumerarli, nè mi lusingo di averli tutti scoperti; uno dei più frequenti è l' inversione con cui si viene a dare più vigore e a sostenere sino alla fine frasi che nel testo francese appaiono un po' languide; c' è poi la sostituzione quasi consueta di termini più precisi e determinati in luogo dei generali e un pò vaghi del testo; inoltre le abili spezzature del verso martelliano e l' uso abbastanza frequente dell'assonanza in luogo della rima.

Il confronto della traduzione col testo francese svela questi e molti altri ingegnosi espedienti, che a prima vista sembrano di poca importanza, ma che contribuiscono tutti efficacemente a ringiovanire così piacevolmente il testo, e ci mostrano che lavoro accurato, coscienzioso, illuminato siano queste traduzioni che di tanto in tanto il Giobbe ci dà, quasi a mostrarci che il tempo delle belle traduzioni non è finito, e che c' è ancora chi sa penetrare nel profondo pensiero dei grandi, e ringiovanire e divulgarne le opere sublimi.

Giovanni Giraud. — Commedie scelte, precedute da uno studio di Paolo Costa. Roma, Loescher, 1903.

Comincio col dire che non capisco con quale criterio si stampino *opere scelte* di un autore come il Giraud. Se non m'inganno. le *opere scelte* si indirizzano a quella parte del pubblico che non ha nè tempo nè voglia di studiare l'intera produzione d'un autore. di cui intanto sarebbe vergognoso non aver letto nulla.

Capisco le *Commedie scelte* del Goldoni, non capirei le *Commedie scelte* del Gozzi. Sono autori — metto al livello del Gozzi anche il Giraud — che hanno avuto voga. che hanno il loro merito; ma che sono usciti dalla coscienza comune: anche una persona colta può non averne letto nulla. Se il cultore di scienze letterarie si rivolge ad essi è per intraprenderne lo studio, e deve averne innanzi le opere complete.

A parte ciò, lo studio di Paolo Costa è giudizioso e diligente. Egli illustra un periodo del teatro italiano poco studiato, e perciò non si può pretendere da lui che ne illumini completamente ogni lato Dell'opera del Giraud mette bene in mostra l'originalità, e la molte volte disconosciuta profondità. " *Il galantuomo per transazione* „ è, a parer del Costa, il capolavoro del Giraud e ci mostra quanto di più egli avrebbe potuto darci nel suo campo, se tempi più liberi, vita più tranquilla, studi più regolari glie l'avessero concesso.

Ricciotto Canudo. — *La tragédie catholique de Gabriel d'Annunzio.* Mercure de France, 15 février 1905.

Io non so chi abbia obbligato il Canudo a concepire la " *Figlia di Jorio* „ come tragedia cattolica. Egli non si è messo certo così nel punto di vista migliore per giudicarla. Prova ne sia, che poco dopo esso stesso è costretto a dire: *Mais en réalitè le drame des protagonistes n'est pas chrétien:* e più giù: *Le drame donc n'est nullement chrétien.*

E arriva a dire che esso, come dramma, è *faux*, *mal conçu, mal réalisé.* La figura di Ornella è incompleta psicologicamente, e si attende invano che essa *explique la raison de son être, dévoile son symbole pathétique, son énigme animique.*

Ma che simboli, che enimmi!

Non è Ornella una creatura generosa, piena di slancio e di poesia? E la sua eletta natura è davvero tanto lontana dalla natura umana che non si possa neppure capirla?

M O.

NOTIZIE

Il 30 dello scorso marzo si è inaugurato in Napoli una lapide a Gaetano Donizetti, apposta alla casa in via Corsea in cui il maestro musicò la *Lucia*. Ed altra lapide fu scoverta in via Nardones N. 44, nella casa di proprietà del Maestro e nella quale egli abitò varii anni.

— Il Presidente Loubet della Repubblica Francese su proposta del Ministro degli affari esteri Delcassè, ha conferito la croce della legion d'onore ad Adelina Patti.

— Parmenio Bettòli ha pronti e disponibili 9 libretti d' opera, originali, di cui 4 in quattro atti, 2 in tre, 2 in un atto e due quadri, 1 in un atto ed un altro in 4 atti d' opera-ballo, tratto da opera non soggetta a diritti d'autore.

Dirigersi all'Autore, presso l'Istituto d'Arti Grafiche in Bergamo.

— Pubblichiamo le norme del concorso drammatico Nazionale " Stampa - Eleonora Duse „:

1° Il giornale " *La Stampa* „ di Torino, con la preziosa cooperazione artistica e materiale di *Eleonora Duse* e col valido aiuto del Signor Daniele Chiarella, apre tra gli scrittori italiani di teatro un Concorso di opere drammatiche senza limitazione di genere e di estensione.

Il termine ultimo per inviare i lavori scade col 31 gennaio 1906.

2° I lavori concorrenti dovranno essere inediti alla scena ed alle stampe.

3° Al lavoro che ne sarà riconosciuto degno verrà assegnato un premio di *lire Diecimila*.

Ove occorra, e a giudizio della Commissione di lettura, questo premio potrà anche essere diviso.

4° La Commissione di lettura sceglierà tra i lavori inviati ed ammessi al Concorso quelli che giudicherà più degni della rappresentazione, e tra questi ultimi deciderà l'assegnamento del premio.

5° I lavori prescelti saranno rappresentati al teatro Carignano di Torino, parte da Eleonora Duse e dalla sua compagnia, parte dalle primarie Compagnie drammatiche che le succederanno nello stesso teatro. Il premio sarà aggiudicato dalla Commissione dopo la rappresentazione di tutti i lavori designati per l'esperimento scenico.

6° Se niuno dei lavori rappresentati fosse riconosciuto degno del premio, questo sarà rimesso e proposto ad altro Concorso, da indirsi immediatamente, con le norme che saranno da stabilirsi.

7° Agli autori dei lavori eseguiti sulla scena spetteranno i decimi da fissarsi per ogni esecuzione. Per le prime tre recite di ogni la-

voro, dalla percentuale loro assegnata sugli introiti, sarà detratto il 5 % sugli introiti stessi, che andrà a formare il fondo per il premio di un altro Concorso. Dopo le prime tre recite i decimi saranno direttamente concordati dall'autore con l'impresario del teatro e con la Compagnia.

Potranno essere esenti da questo prelievo sulle tre prime recite gli autori che già abbiano fatto recitare lavori: per essi i decimi saranno fissati nella misura consuetamente per ciascuno adottata.

8° Il lavoro, o i lavori premiati, rimarranno proprietà dell'autore. I lavori prescelti e rappresentati non potranno però essere eseguiti da altre Compagnie prima dell' aggiudicazione definitiva del premio.

9° Ogni autore deve, per essere ammesso al Concorso, versare come tassa d'iscrizione la somma di lire 20 per ogni opera presentata.

Il contributo di queste tasse d'iscrizione sarà, dedotte le spese del Concorso, aggiunto al fondo per il premio di un altro successivo Concorso.

10° La Commissione di lettura deciderà dell' ammissione o non dei lavori inviati, designerà quelli da rappresentarsi, distribuendoli a quelle Compagnie di interpreti che, a giudizio suo, e, tenendo conto della natura del lavoro e delle eventuali necessità, crederà più convenienti.

11° I lavori concorrenti dovranno essere scritti con caratteri a mano, chiari e intelligibili o a macchina. Saranno pure ammessi i copioni in bozze stampate, purchè consti, in modo non dubbio, che essi sono assolutamente inediti al pubblico.

12° Le opere potranno essere firmate dal nome dell'autore, o con uno pseudonimo, o anche non recare alcuna di queste indicazioni.

13° L' allestimento scenico dei singoli lavori sarà fatto a cura della Compagnia a cui è affidata la loro interpretazione, sotto la direzioue artistica dei promotori del Concorso, nei limiti e nelle forme consigliate dal decoro scenico ed artistico, e consentite dalle esigenze dei singoli casi.

14° I lavori dovranno essere inviati alla *Direzione della "Stampa" Sezione Concorso Drammatico in Torino*, raccomandati con ricevuta di ritorno, unitamente alla tassa prescritta d'iscrizione.

Tip. Melfi & Joele — *Palazzo Maddaloni — Napoli*

Caratteri fusi apposta per l' uso della RIVISTA alla fonderia Wilhelm Woellmers — Berlin Sw.

Fondatore responsabile — Gaspare di Martino

FEDERICO SCHILLER

(n. 1859 - m. maggio 1905)

La Germania ha celebrato in questi giorni di maggio il centenario della morte del suo grande poeta tragico, e l' eco delle feste si è ripercossa un po' dovunque, almeno nel mondo giornalistico e letterario; la Svizzera più intimamente si è unita alle feste, in quanto nell'autore del *Guglielmo Tell* essa salutò sin dallo scorso secolo e tuttora riconosce il suo poeta nazionale. E già la Convenzione francese nel 1792 — e cioè anche prima che il monologo del quarto atto del *Tell* venisse a fare un riscontro altamente tragico a quello ironico e comico del quarto atto del *Figaro* — aveva proclamato lo Schiller cittadino francese, insieme ad altri sedici « amici della libertà e della fratellanza universale » (1).

E quegli uomini della grande rivoluzione, forti e audaci uomini di azione e di rivolta, avevano ragione di proclamarlo della loro tempra e di associarlo al loro ideale sociale e politico. Quel piccolo tedesco malaticcio, quello scarno e rossiccio professore di storia e di belle lettere, di cui l' ostinato capriccio di un principe aveva voluto fare un medico di reggimento, e che doveva più tardi essere l'ospite di una Corte, da cui doveva ricevere patenti di nobiltà, era uno dei loro. E loro apparteneva di diritto poichè già nei suoi *Masnadieri* (1778) sono tutte le generose e fiere impazienze di una generazione che ancora cerca la parola rivelatrice del suo mondo ideale e del

(1) Come semplice nota di curiosità... Con quella amabile disinvoltura che i francesi... anche quelli della grande rivoluzione, sono usi a mettere nell' ortografia delle lingue e dei nomi stranieri, il *cittadino Schiller* nel decreto della Convenzione diventa il *cittadino Gill !*...

suo assetto politico; è il grido di ribellione contro la falsità e le costrizioni dell' organismo sociale. Loro apparteneva di diritto in quanto in *Cabala ed amore* (1784) è già la proclamazione del diritto naturale dell' amore, al di fuori e contro di tutte le convenzioni sociali: in quanto ancora nel Marchese di Posa (*Don Carlos* 1787) è già l' accenno ad un ideale di umanità senza orrore di guerre e senza oppressioni di tirannie.

*

Certo l' opera d' arte è ancora molto lontana dalla perfezione: è un getto della più stravagante rettorica quasi tutta la parte di Carlo Moor, e la tragedia ci appare ora di una concezione assurda e mostruosa; alla luce, non dirò della critica, ma del semplice buon senso, non può che sembrare quasi comico quel capo di masnadieri che urla, grida, spasima, nell' agitazione di una scomposta e fiera tempesta d' animo e di pensiero, dalla quale gli era pur tanto facile uscire, e che si offre « vittima eroica e volontaria di colpe che nessuna coercizione superiore e fatale gli ha imposto di commettere ». Ma osservate però come, malgrado questo, l' opera si riannodi a qualche fondo inesplorato dell' essere nostro; essa non solo determinò nella gioventù dell' epoca, in cui e per cui fu scritta, la follia del brigantaggio, come poco prima il *Werther* aveva generata quella del suicidio; ma anche ora, letta a venti anni, è atta a commuoverci e ad esaltarci; commozione passeggiera, esaltamento fuggevole invero... ed è anche provvidenziale che sia così; ma chi sa dirci se qualche lievito di generosità, qualche fermento di ideale giustizia non ne resti in noi, a soccorrerci di qualche bel gesto, in qualche momento della nostra vita? Poichè questo sempre accade nei contatti delle anime nostre colle manifestazioni degli ingegni superiori, e quando questo ingegno si chiama Schiller ed è fatto di umana tenerezza e di alta pietà e bontà.

*

Certo, ripeto ancora, l' opera d' arte è poco salda nella sua struttura e nel suo materiale. Di *Cabala ed amore* sentiamo di avere, col libretto della *Luisa Miller*, tratto quanto di meglio era da trarre, ed è sotto la veste musicale solo oramai che ci è possibile di ascoltare il dramma (1); e nella *Congiura del Fieschi* (1783), ove a qualche

(1) Salvo errore di data, *Cabala ed amore* fu ritentato in Italia anche nel 1896, mercè il nobile amore all'arte di Ermete Zacconi; il successo non corrispose nè poteva corrispondere allo sforzo. Ad ogni modo il tentativo andava ricordato.

capocomico venisse la non felice idea di mostrarcela ancora dalle scene, troppe cose assurde e false ci sarebbe dato di vedere, a troppe convenzioni sceniche — di cui il gusto del pubblico ha fatto giustizia — dovremmo assistere, da quella della fiera cospirazione concertata nella solita festa di ballo, all' altra fondamentale di quel fiero repubblicano, Verrina, che uccide un tiranno per andare a prosternarsi ad un altro.

E nondimeno quante forti qualità di artista anche in questi due lavori giovanili; e del primo periodo dell' opera di Schiller! L' ingenuo e l' orribile si mescolano in *Cabala ed amore* spesso senza misura e senza gusto e il patetico vi arriva sino all' atroce; ma che accenti di passione vera e sentita vi sa assumere l' amore di Ferdinando, e come erompe in lui il grido della natura; ma quanta dolcezza e candore si irradia dall' anima di Luisa e come sentiamo la modesta fanciulla borghese non essere del tutto fuori dal cielo delle miti e dolci amatrici che da Ofelia a Margherita l' arte ha idealizzate! Eppure, in quella mal congegnata tragedia repubblicana che è la *Congiura del Fieschi*, quanti episodi di rara bellezza, da quello del vecchio Doria che si affida disarmato alla generosità del nemico, a quello del Fieschi che credendo di uccidere il nipote del tiranno, Giannettino Doria, uccide la propria moglie, l' amorosa Eleonora Cibo! Il forte e vigoroso movimento drammatico sarà ripreso mezzo secolo dopo da Vittor Hugo, e sarà la stessa tragica fatalità che condurrà Eribaulet a gridare il raccapriccio del suo orrore e del suo dolore, sul cadavere della figlia...

⁂

Il *Don Carlos* appartiene già ad un periodo di transizione nella vita tormentata e dolorosa dello Schiller. Egli ha potuto da qualche anno seguire la via dove il genio e la natura sua lo chiamavano. Già lontani i tempi in cui doveva far stampare a sue spese i *Masnadieri*, chè nessun editore osava farlo per conto suo; i tempi in cui era dovuto fuggire, senza un soldo e sotto falso nome, dalla paterna tirannia del piccolo e prepotente Signore del Vurtemberg, e trarre a salvamento nell' ospitale Meinuorgen. Povero invero lo era ancora (1); ma era a lui venuta intanto un po' di gloria. « Sono « uomo — egli scriveva in quei giorni di libertà — sono uomo. Che

(1) E pare che restasse tale per tutta la vita. Ernesto Tissot nel suo noto libro *Voyage au pays des milliards* scrisse di aver visto a Weimar la casa abitata da Schiller; « casa piccola e meschina che non costava che cinque o sei mila lire, e che malgrado questo, il poeta non riuscì mai a poter pagare ».

« v' è oltre questo stato? Questo superbo linguaggio può soltanto « tener colui di cui il sole di Dio rischiara l' esistenza, colui che « ha diritto di camminare a fronte alta e di far udire i suoi canti.

« I *Masnadieri* erano stati il sogno cupo e potente di una notte « di tempesta. *Don Carlos* fu un altro sogno lentamente effettuatosi « agli splendori di un dì caldo e solo un po' burrascoso. V' è una « deviazione ben grande fra questa bella e vasta composizione e il « primo dramma: gli è in qualche modo un secolo umano e lette- « rario di subito valicato » (1).

Qualche cosa anche di più di un secolo: è un mondo intero superato; il marchese di Posa è il filosofo, l' enciclopedista dell' ultimo scorcio del secolo XVIII; è colui che ha già in sè il senso e la fiamma della grande Rivoluzione, che tenta l' anima ed il pensiero di colui che la storia ci ha raffigurato come il rappresentante più autentico del dispotismo politico e del più feroce fanatismo religioso. Vero e grande e imperdonabile anacronismo storico!

A questa piccola e breve critica della gente del mestiere risponde la profonda e vasta mente di Giuseppe Mazzini ricordando « la « potenza che cacciava la grande anima di Lucio Trasea in mezzo « all' infamie del patriziato e della plebe Romana, imperante Nero- « ne; e spirava sotto Ottone III, in Crescenzio, un concetto unita- « rio anteriore di nove secoli alla possibilità dell' evento » (2).

Comunque sia, nell' ambito dell' arte la tragedia è più saldamente organizzata delle altre che l' hanno preceduta. L' ampio ed armonico intrecciarsi delle varie passioni e tempre dei personaggi sul quadro dei grandi avvenimenti storici; nel fondo la visione di quella che fu la prima e più decisiva rivendicazione dell' umana libertà, e cioè la Riforma, conquista della ragione nel dominio religioso; più presso l' agitarsi della Rivoluzione Fiamminga; l' amore di Carlo per la matrigna; l' ambizione del duca d' Alba; l' austera ed enigmatica figura di Filippo II, che l' autore ha voluto far scendere fino a noi, in qualche tratto di umana mitezza e nobiltà.... tutto ciò forma un mirabile insieme che, non lasciato all' ignorante presunzione di qualche capocomico da teatro diurno ma interpretato da un complesso di ottimi artisti potrebbe destar l' ammirazione di un pubblico anche oggi (3).

---

(1) Carlo Rusconi. *Prefazione al teatro di Schiller.* Padova 1844, pag. 13.

(2) *Scritti editi ed inediti di G. Mazzini* Letteratura. Vol. I. pag. 258, edizione Daelli, Milano. 1862.

(3) Certo sarebbe necessario fare qualche taglio e qualche trasposizione di scena per evitare i troppi mutamenti. Nè si venga a ripetere il solito luogo comune che i capolavori vanno dati nella loro integrità, o non vanno dati addirittura. — Forse che il teatro di Shakespeare è dato nella sua integrità?

Comunque sia, ripeto, nell' ambito delle idee la cittadinanza francese data allo Schiller era meritata, poichè egli apparteneva veramente alla Rivoluzione. Non invano la sentimentalità romantica delle utopie di Gian Giacomo Rousseau era venuta a gettare nel mondo una viva germinazione di nuove idee e la visione di nuovi orizzonti; la Germania doveva dare forse il maggior numero di soldati agli eserciti dell' Europa confederata contro la giovane repubblica, ma lo spirito della Rivoluzione francese era forse, più che altrove, laddentro penetrata.

Nota Tullo Massarani che perfino « la lucida e fredda intelligenza « di Goethe non potè a meno di recarne nei primi lavori giovanili « l' impronta, e Werther, che s' impenna contro l'oligarchie decre- « pite e il mondo tiranno, e Goetz, l' ultimo rampollo del feuda- « lismo, rendono al vivo le ambasce, e gli impeti e gli sgomenti di « questo periodo » (1).

Ma non più avrà l'autore del *Faust* di tali umani commovimenti: egli è troppo olimpico nume e serenamente pagano per non amare più la natura che gli uomini. Egli è certo artista più esteso ed universale di Schiller ma dello Schiller ha minore sensibilità, quella sensibilità comunicativa, e che si irradia in onde di simpatie. Di tutti gli inevitabili confronti che in questi giorni mi è venuto di leggere fra i due poeti, di tutte le distinzioni, non difficili in vero e un po' di maniera, fra l' uno, Schiller, che ha sentito e compresa col cuore dove l' altro ha solamente visto; fra l'uno, Goethe, che è soltanto ed esclusivamente artista e l' altro che è artista e uomo, uno dei più sinteticamente felici mi è parso il confronto in cui si accenna allo Schiller, idealista melanconico e malaticcio, ricordante il povero Tasso, in contrasto col Goethe, realista, sereno e sano, che ha tanti riscontri di simiglianza coll'Ariosto ( ).

Idealista malaticcio e melanconico; e sentimentale anche; egli assisteva, dolorosamente colpito, al dileguare di un vecchio e freddo e immobile mondo ed ebbe nella mente l' intuito della nuova gente e del nuovo diritto che si affermava; uomo di pietà e di virtù li af-

---

(1) Tullo Massarani *Studi di letteratura e arte*, Firenze, Le Monnier, 1873.

(2) U. A. Canello *Saggi di critica letteraria*. Zanichelli. Bologna, 1880. Il passo è interessante e merita di essere riportato.

« Lo Schiller è il poeta dei giovani, e somiglia al vino ancor fermentante; il Goethe è il poeta degli uomini maturi e dei vecchi, e somiglia al vino chiarito; l'uno ci porta bensì a sfere superiori ma intorbidate talvolta da nubi vaganti; l'altro ci mantiene continuamente a quella giusta altezza ove il sole sempre puro risplende; l'uno ne accende nell'animo la fiamma dei nobili desideri: l'altro dalla tempesta del desiderio ci richiama alla calma ».

frettò coi voti e coll'opera. Dopo, più tardi, gli eccessi della rivoluzione lo spaventarono ed egli rimpiangeva: « la libertà non è più che nei nostri sogni , il bello non è più che nei nostri cuori » ed in ciò egli aveva torto in quanto il vermiglio di quel sangue versato era il rosseggiar dell'alba di un nuovo mondo; e più acuto e profondo osservatore di lui fu Goethe....

E da un gruppo d' oscuri esce Volfango
Goethe dicendo : al mondo oggi da questo
Luogo incomincia la novella storia.

*

Per la Germania cominciava anche la tragedia ; o, per contenere la cosa in più esatti termini, con Schiller la Germania aveva il suo primo grande autore tragico e con lui, con Goethe, ed in assai diversa e minore misura, con l' Iffland ed il Kotzebue, essa compiva la sua evoluzione teatrale.

Basta leggere una storia della letteratura tedesca per comprendere, e convenire con lo Schlegel, che il teatro tedesco nella sua forma più perfetta è di gran lunga meno antico di tutti ed è anche meno ricco di opere notevoli.

La Spagna ha già avuto la sua splendida fioritura secentista; la Francia, Molière e Corneille ; l'Inghilterra Shakespeare; l'Italia ha compiuto la sua riforma teatrale con Goldoni e perfino la Danimarca ha già trovato in Holberg il suo primo poeta comico; ma la Germania per un buon tratto del secolo decimottavo è ancora alle imitazioni francesi. Repertorio francese nelle scolorite traduzioni del Gottshed , alcune commedie di Goldoni e dell' Holberg..... ecco quanto la Germania offre al pubblico dei suoi teatri e l' imitazione e il rifacimento delle letterature straniere non è limitato al solo teatro.

Ma il germe delle nuove manifestazioni artistiche è già nell'anima tedesca ; e , preceduti da Klopstock che nella *Messiade* (1748) afferma « il primo e possente sfogo di un popolo giovane e nato alla vita » ; dal Wieland « che al soprannaturalismo di Klopstock contrappone il romanticismo epicureo degli italiani e dei francesi »; ecco Herder che getta le fondamenta di un' estetica nuova, mirabile fermento di tutte le idee del secolo ; ed ecco, più presso e più direttamente unito al nostro soggetto, Lessing, filosofo, erudito, critico d'arte e di letteratura, autore drammatico e giornalista teatrale, il primo a parlare con ammirazione sconfinata di Shakespeare . Les-

sing « padre spirituale di tutti i geni della fine del secolo decimottavo ». Certo è in lui ancora uno strano miscuglio fra la fedeltà alle leggi artistiche e le teorie di Diderot; ma egli rompe i vincoli della scuola e porta, dice il Massarani, per primo il sussulto dell'emancipazione nelle lettere, ed ogni ragione di problemi artistici ed etici agita e sommuove.

*

Di questo grande commovimento degli spiriti, Goethe e Schiller, rappresentano l' espressione più alta. Goethe resta sempre nel dominio dell'arte epperò è indubbiamente più grande (1); Schiller armonizza in sè e nell'opera sua l'ideale della bellezza e quello della libertà, epperò lo sentiamo più presso di noi, più vivente della nostra vita e delle nostre passioni.

Perciò più che da Goethe l'arte tedesca, o meglio il teatro tedesco, deriva da Schiller, e attraverso l'opera disordinata ed informe del De Kleist, la quale va dal tetro dramma della *Famiglia Schroffenstein* al comico da *Grand Guignol* della *Brocca rotta* (2) attraverso l' opera di più limpida e più pura ispirazione del Grillparzer (3), e quella dei psicologici da Grabbe ad Hebbel (4) si ricongiunge, al dramma della « Giovane Allemagna », per arrivare fino ai tempi più moderni.

La catena è varia di toni e di accenti, come le ragioni del tempo,

---

(1) G. Mazzini—op. citata, pag. 270 e 271—in un ideale corso di letteratura drammatica, in cui si intrecciassero i principi ai fatti, le dottrine agli esempi, di tre soli autori avrebbe voluto riprodotti tutti i drammi senza eccezione: Eschilo, Shakespeare e Schiller.

Ma invero che Schiller parmi anche più lontano da Shakespeare che da Goethe.

(2) *La Brocca rotta* è stata riprodotta anche di recente — febbraio 1904 — al teatro *Vittor Hugo* di Parigi, ottenendovi un vero successo.

(3) A dire il vero, in parte e specialmente nella *Medea*, Grillparzer deriva più direttamente da Goethe.

(4) Su questa parte del teatro tedesco ha scritto tre importanti volumi il prof. Friedmann—Milano: Chiesa e Guindami, 1893—di cui credo opportuno citare questo notevole passo: «Ossia (la reazione psicologica) era intraveduta dagli spiriti più eletti. ma il pubblico si appagava ancora dell'idealismo estetico; lo desiderava anzi. Il teatro tedesco diventato adulto ed acquistata fama nel mondo, nelle forme appunto che Schiller e Goethe gli avevano data, non poteva sottrarsi all'influsso potente che emanava da questi. Spiriti ragguardevoli, e fra questi, uno sommo, il Grillparzer, s' applicavano a seguire questo indirizzo idealistico, introducendovi però elementi nuovi, come per preparare una lenta evoluzione nell' arte. Ma non fu nella stessa Germania che questa evoluzione si esplicò pienamente, sibbene nella Scandinavia, paese di una germanità più rude e primitiva. E il dramma ibseniano che formò la meraviglia di questi ultimi decenni e parve isolato e straordinario, ha radici e nesso che arrivano più lungi assai, in omaggio alla legge naturale, secondo la quale anche nei fenomeni dello spirito umano nulla avviene arbitrariamente e senza cause determinate ».

le condizioni degli spiriti, e i temperamenti personali degli scrittori, hanno consentito e voluto, ma non vi si avvertono interruzioni, e poichè nel risalirla non può farsi a meno di metter capo a Schiller, la Germania saluta e commemora in lui il primo e maggior poeta del suo teatro nazionale, la cui arte, uscita dalle eccessive esuberanze giovanili dei tre suoi primi lavori, posatasi più salda e sicura nel *Don Carlos*, è in una continua ed incessante ascensione intellettuale e di bellezza.

L'indole sintetica dell'articolo, e d'altronde la misura in cui non può non essere contenuto, non mi permettono un esame particolareggiato di ognuno dei varii lavori di questo secondo e felice periodo di attività artistica dello Schiller, sciaguratamente troncato dalla morte: dalla trilogia del *Wallenstein* (1799-800) alla *Maria Stuarda* (1801) da *Giovanna d'Arco* (1802) alla *Sposa di Messina* (1803) al *Guglielmo Tell* (1804).

Che se nella evocazione della eroina francese, anche a parte le deviazioni della storia e della leggenda in ciò che riguarda il corso degli avvenimenti, — torti che un artista ha sempre diritto di compiere — si può trovare un più grave errore, quello di avere falsato il carattere della Vergine d' Orlèans indebolendone la forza vittoriosa attraverso l'amore per un cavaliere inglese; che se nella *Sposa di Messina* quella tentata fusione di greco e di moderno, del destino antico e di romanticismo, può essere artisticamente mancato, restano le tre altre tragedie come modelli di superiore bellezza..... La *Maria Stuarda* mirabile di efficacia drammatica per osservazione e pittura di caratteri e studio di passioni, ancora commovente di pietà i pubblici d'oggi quando le avvenga di essere interpretata da un'alta intelligenza e coscienza d'artista; il *Wallenstein*, vasta trilogia storica (cui l' autore si era preparato di lunga mano scegliendo e armonizzando l'ampio materiale storico della sua *Guerra dei trenta anni*), largo di toni e vero di colorito, che attraverso il prologo: *Il campo di Wallenstein*, splendida esecuzione della soldatesca cosmopolita e avventuriera di quell'epoca sonante d'armi e di guerra per tutti i tempi di Europa, passa per la torbida congiura dei *Piccolomini* per arrivare al grandioso dramma dell'estrema rovina di Wallenstein, il grande vinto di Egra; ed infine il *Guglielmo Tell*, di una semplicità pura e superba, non solo il capolavoro di Schiller, ma il capolavoro delle tragedie della Germania, e che in Germania si dà ancora continuamente e in tutti i teatri: il *Guglielmo Tell*, in cui è l'anima di un popolo, nel suo carattere, nelle sue costumanze, nel suo paesaggio, rivendicante la sua libertà, in cui

è la più perfetta unità d' azione e di sentimento, nel più vasto ed armonico dei quadri.

L'autore è veramente un artista grande e forte e l'omaggio dei posteri all'opera sua era doveroso, poichè egli ancora del suo spirito nutre e vivifica i sentimenti più nobili dell'animo e del pensiero e l'ideale di libertà dei tempi moderni.

Bologna, maggio 1905.

D. Cenacchi

Genealogia del Melodramma

Si è detto e ripetuto le tante volte, che torna persino frustraneo il ricordarlo, come la origine di codesta splendida forma di arte si abbia a ricercare, per quanto all' opera seria, o tragedia, rampollata direttamente dalla pastorale, o favola boschereccia, in quell' accolta di gentiluomini ed artisti che, nell' ultimo scorcio del secolo XVI, formavano la cosidetta Camerata Fiorentina, che si riuniva in casa di Giovanni Bardi, conte di Vernio, e, per quanto all' opera buffa, procedente dalla commedia, in Orazio Vecchi, di Modena. Della Camerata facevano parte Vincenzo Galilei, padre al grande Galileo, Jacopo Corsi, Pietro Strozzi, Girolamo Mei, Ottavio Rinuccini, Giulio Caccini, di Roma, Emilio Del Cavaliere ed Jacopo Peri, i quattro ultimi de' quali, ossia: il primo come poeta e gli altri tre come musicisti, diedero vita alla *Dafne*. Il Vecchi, dal suo canto, compose l'*Amfiparnasso*, specie di commedia giocosa, nella quale figuravano le principali maschere del teatro italiano. E tali due opere venner quasi simultaneamente rappresentate nel 1594. Quest'anno, che segnava la morte di Giovanni Pierluigi da Palestrina, il grande restauratore della musica sacra, registrava, in pari tempo, la nascita contemporanea del melodramma.

Precursori, come ho notato, n' erano stati gli intermezzi che lo anzidetto Del Cavaliere, il Zarlino, Alfonso della Viola, il Luzzasco composero rispettivamente per il *Sileno* e *La rappresentazione d'anima e di corpo* di Laura Guidiccioni, per l'*Orfeo* di Angelo Poliziano, per l' *Orbecche* di Giambattista Giraldi e *Il pastor fido* del Guarini

e, più ancora, forse, quella *Tragedia*, scritta dal Frangipane e musicata da Claudio Merulo che il doge Alvise Mocenigo fece rappresentare nel 1574 a Venezia, dalla compagnia dei *Gelosi*, in occasione dell' arrivo di Enrico III di Valois che, dall' abbandonato trono di Polonia, si restituiva in Francia, a raccoglierne la corona , dopo la morte di Carlo IX, suo fratello. Ma i rudimenti primi del vero e proprio melodramma si dovettero soltanto alle precitate due opere: rudimenti che, in seguito all' impulso dato all' armonia dai *cento concerti* di Lodovico Grossi da Viadana (1564-1645), servirono al cremonese Claudio Monteverdi (1568-1643) per gittare i capisaldi del melodramma moderno.

A dargli un sempre maggiore sviluppo, concorsero Pier Francesco Caletti-Bruni, da Crema, detto: Cavalli (1600-1676), Giangiacomo Carissimi, da Marino (1604-1674), Marcantonio Cesti, da Arezzo (1620-1669), Giovanni Legrenzi, da Clusone (1625-1690) e lo svolsero in particolar modo Alessandro Scarlatti, da Trapani (1659-1725), Domenico Scarlatti, da Napoli (1683-1757), Nicola Porpora pure da Napoli (1686-1767), Leonardo Leo da S. Vito degli Schiavi (1694-1745), Giambattista Sammartini da Milano (1705-1775), Baldassare Galuppi da Burano (1706-1784), quindi, per così dire , lo trasformarono in gran parte Cristoforo Gluck, da Weindenwang (1714-1787), Nicola Iomelli, da Aversa (1714-1774), Anton Maria Sacchini da Pozzuoli (1734-1786), Giovanni Paisiello, da Taranto (1741-1816) Wolfango Mozart, da Salisburgo (1756-1791), e. finalmente, e, più di tutti, Gioacchino Rossini da Pesaro (1792-1868).

Determinati così e il capostipite e la genesi del melodramma, mi si consenta uno sbalzo.

Tale forma di arte, creata di sana pianta da noi, non trovò imitatori all' estero se non tra francesi e tedeschi. Ma come li trovò? Franca la spesa il ricercarlo.

I francesi attribuiscono la creazione del *loro* melodramma a Giambattista Lulli, da essi trasformato in Lully, e, quando si fa loro osservare ch' egli, invece, è italiano, perchè nato a Firenze nel 1633, rispondono che, essendo stato condotto, nel 1644, a soli undici anni, a Parigi, dal cavaliere di Guisa che ne fece un guattero della signorina di Montpensier, si può a giusto titolo, considerare come se nato su le rive della Senna. E sia pure.

Ma come potè egli fondare l'opera francese ? Innanzi tutto, senza contare che Mozart, all'età sua, aveva già scritto *La finta semplice*, le prime nozioni musicali, egli le aveva portate con sè dalla patria, dove gli erano state apprese da un frate francescano : e si deve

anche credere fossero abbastanza complete, se prima attribuzione di lui, appena giunto a Parigi, fu quella di divertire la sorella del Re con le sue canzoni e se, avanti ancora di intraprendere novelli studi, sonava egregiamente il violino e potè dar fuori alcune sue composizioni. In secondo luogo, durante i ventotto anni da lui trascorsi in Francia, prima che, nel 1672, potesse esordire all'Accademia di musica col suo primo saggio melodrammatico *Les fétes de l'Amour et de Bacchus,* il cardinale Giulio Mazzarino, nel nobile proponimento di far conoscere ai francesi un prodotto di arte della propria patria ad essi affatto ignoto, aveva chiamato a Parigi, insieme a parecchi nostri celebri cantanti, quali la Baroni, i fratelli Melani; ecc.: i maestri Francesco Sacrati, di Parma (— 1650), Luigi Rossi, di Napoli, e Pier-Francesco Cavalli di Crema, ciascuno de' quali vi fece rappresentare qualcuna delle proprie opere, e così: il primo, *La finta pazza*, nel 1645; il secondo, *Il matrimonio di Orfeo*, nel 1647, e il terzo *Serse*, nel 1660, ed *Ercole amante*, nel 1662. Fu dunque, da questi primissimi seguaci del Monteverdi che Lulli imparò l'arte di comporre melodrammi.

Accoppiato a Gianfilippo Rameu (1683-1764), il quale, dopo aver fatto i suoi primi studi musicali a Milano, ricalcò pedestremente l'orme di lui, egli dominò per ben mezzo secolo le scene francesi con l'opera seria, sinchè vi sbocciò l'opera buffa, prima per dato e fatto di Egidio Romualdo Duni, di Matera, (1709-1775), il quale già trionfante in Italia con parecchi spartiti seri, e specialmente col suo *Nerone*, andò a stabilirsi a Parigi, dove ottenne grandissimo successo con l'opera buffa: *Ninetta alla corte*, quindi, con l'arrivo colà di una compagnia italiana di canto, che eseguiva le opere di Leonardo Leo, di Brindisi (1694 1745); di Giuseppe Maria Orlandini, di Bologna (1690-1750) ed, in particolare, di Giambattista Pergolesi, di Jesi (1710-1736), il quale, con la sua *Serva padrona* ed il suo *Maestro di musica*, trasse quel pubblico al più alto segno dell'entusiasmo.

Da siffatta educazione artistica provennero i Philidor (Danican) 1726-1795), i Monsigny (1729-1817), i Gretry (1741-1813) e il maltese Isouard (1775-1818).

L'Accademia francese di musica, pressocchè totalmente manchevole di produzione nazionale, andò poi via, via, accogliendo le opere di Nicola Jommelli, d'Aversa, di Niccolò Piccinni, di Bari (1728-1800), di Antonio Sacchini, di Pozzuoli, (1731-1786), di Giovanni Paisiello, di Taranto, di Domenico Cimarosa, d'Aversa (1719-1801), di Ferdinando Paër di Parma (1771-1839): poscia, s'ebbe a domi-

natori, prima, Salvatore Cherubini, di Firenze (1760-1842) e Gaspare Spontini, di Majolati (1775-1851), e poi assieme a Meyerbeer, assai più italiano che tedesco, Gioacchino Rossini, Gaetano Donizetti, Vincenzo Bellini, ecc. tutti italiani sempre.

In tal modo, scendendo per li rami, troviamo che scolari del Cherubini furono e l'Auber, che imitò poi Rossini, e l'Halévy, datosi alle forme meyerbeeriane, e il Boïeldieu, il quale fu poi maestro all'Adam, che lo fu, a sua volta, dell'Hèrold. Il Lesueur, caposcuola e pedissequo imitatore del Cherubini, s'ebbe a maestro il Sacchini e apprese l'arte sua al Berlioz, al Thomas, al Gounod, il quale ultimo fu pure istruito dal Paër.. Il Méhul, dal suo canto, studiò sotto Gluck, ch'era allievo del Sammartini, di Milano. Per cui, tutta pretta derivazione italiana.

Carlo Gounod, dal quale sono pervenuti, più o meno direttamente, i Bizet, i Saint-Saëns, i Massenet, i Chabrier, i Lalo, i Padhille, i Reyer, ecc. non solo studiò persino col Paër, ma, avendo conseguito il gran premio, stette a lungo a Roma, dove, preso da un ascetismo, per cui fu sul punto di farsi frate, s' invaghì perdutamente del Palestrina: e furono appunto le cadenze plagali ed altri modi della classica nostra musica sacra da lui trasferiti e intromessi di sana pianta nella profana, che diedero uno speciale suggello alla sua forma melodrammatica riassunta tutta nel *Faust*.

In conclusione, i francesi non fecero che aggiungere al nostro melodramma quell' eleganza, quella smancerosità, che sono peculiari affatto al loro carattere, sì da snervarlo e renderlo, a volte, sdolcinato e lezioso.

In tedescheria, la nostra opera in musica, fu primamente recata dal veneziano Antonio Lotti, nato avventicciamente ad Annover (1667-1740), il quale fece i suoi studi sotto il bergamasco Giovanni Legrenzi.

Le corti tedesche fecero, di quel tempo, a gara nell' allestire spettacoli lirici italiani e, dall'Italia, trassero i poeti librettisti: a Vienna, Zeno, Metastasio, Ranieri de' Calzabigi; ad Annover, Mauro; a Dresda, Pallavicini; a Monaco, Terzago. Direttori degli spettacoli stessi erano, oltre il Lotti, il Caldari, lo Steffani, Porpora, Jommelli, Bononcini. Tutti i più celebri nostri compositori, da Cavalli a Cesti, da Porpora a Salieri, venendo sino a Donizetti, furono chiamati a Vienna.

A Dresda, la nostra opera venne inaugurata nel 1662, con *Paride* del Perugino Giannandrea Angelini Bontempi (1624-1705), scolaro di Virgilio Mazzocchi, di città di Castello (1593-1626), e primeggiò

Giovanni Adolfo Hasse (1699-1783), il quale, benchè nato a Bergedors in Germania, va considerato italiano, per aver compiuti i suoi studi alla grande scuola di Napoli sotto Porpora e Scarlatti.

La prima opera apparsa a Berlino fu nel 1700, *La festa dell'Imeneo* del bolognese Attilio Ariosti (1660-1740). Federico II, il grande, soleva dire: « Piuttosto sentire un'aria cantata da un cavallo, che una tedesca come prima donna ». Carlo Enrico Graun (1701-1759), tenne le scene con le sue opere, sino alla morte, ma le opere stesse non erano che prette imitazioni italiane. Così a Monaco Gaspare Kerl, che era allievo di Giangiacomo Carissimi, di Marino; così il lipsiano Reinardo Keiser (1673-1739), l'amburghese Giovanni Mattheson (1681-1764) e il magdeburghese Giorgio Filippo Telemann (1685-1767). Lo stesso Giorgio Federico Händel, di Halle in Sassonia (1685-1759), per darsi al melodramma, dovette venire a studiarlo in Italia, dove, a tal fine, si trattenne pel corso di tre anni.

Ad un tedesco, Cristoforo Wilibaldo Gluck, fu dovuta una significante riforma del melodramma stesso, ma essa non lo fu tanto a lui, come tedesco, quanto ad influenza italiana, poichè, come già dissi, egli compiè i suoi studi a Milano, con Giambattista Sammartini, fondatore della moderna scuola strumentale, ed, a Vienna, fu ispirato dal livornese Ranieri del Calzabigi, che gli scrisse in italiano la maggior parte dei libretti. Lo stesso Gluck, in una sua lettera al *Mercure de France* rivendica al Calzabigi il primo onore della sua riforma.

Questa venne poi rinsaldata e diffusa da altrettanti italiani e, cioè a Vienna, da Antonio Salieri, di Legnago (1750-1825); a Berlino, da Gaspare Spontini, di Majolati (1774-1851); a Dresda da Francesco Morlacchi di Perugia (1784-1841), il quale fu amico ed anche un po' consigliere del Weber.

Wolfango - Amedeo Mozart, di Salisburgo (1756-1791) s' istruì abbondantemente in Italia, col Sammartini, di Milano, col vercellese Francesco Antonio Vallotti (1697-1780) e col celebre padre Giambattista Martini di Bologna (1706-1784) ed, a sua volta, compose molte delle sue opere su libretti italiani del veneto Lorenzo da Ponte (1743-1836), per cui esse si possono considerare come essenzialmente italiane con sovrapposizione della riforma del Gluck.

Luigi Spohr, di Seesen presso Brunswich (1783-1859) ed Enrico Marschner, di Zittau (1795-1861) non sono che pallidi imitatori del Mozart. E parimente, tanto Giacomo Meyerbeer, di Berlino (1791-1864) che s'ebbe anche a maestro il romano Muzio Clementi (1752-

1832), quanto Ottone Nicolai di Könisberg (1810-1849), il quale studiò a Roma con l'abate Giuseppe Baini (1775-1844), non sono che imitatori della scuola rossiniana.

Unico vero tedesco il barone Carlo-Maria Weber, di Eutin nel Holstein (1786-1826), il quale, peraltro, come già dissi, s'ebbe ad amico e consigliere il Morlacchi e proviene dalla riforma glu kiana.

E, dal Weber, direttamente, Riccardo Wagner, di Lipsia (1813-1883).

Si può dunque, legittimamente, conchiudere che il melodramma è tutto nostro, non solo perchè lo inventammo, ma perchè sempre, sino, può dirsi, ad ieri, guidammo gli altri a ricalcarne le orme.

Parmenio Bettòli.

LA COMMEDIA DELL'ARTE

AL PRINCIPIO DEL SECOLO XVIII (1)

Apriamo la raccolta:

Il primo soggetto che ci si presenta è l'Arcadia incantata „ che è una favola pastorale , fatta ridicola dall' intervento del Dottore, di Tartaglia, di Pulcinella e di Coviello , e decorato di elementi romanzeschi e fantastici semiserii. Si apre il primo atto coll'ingresso successivo delle quattro maschere, che nel naufragio della loro nave sono stati gettati su una costa desolata; ognuno crede di essere il solo superstite, sì che quando si trovano (sc. V) “ fanno la scena delli spaventi in quattro „. È facile immaginare cosa significhi la scena : ognuno crede che l' altro sia uno spettro del compagno morto e solo dopo un bel po' si persuadono di esser vivi. Lasciamo stare la favola degli amori non corrisposti (Silvio ama Clori , ma Clori ama Fileno , che invece di amar Clori preferisce Filli , la quale non corrisponde a lui ma ama Silvio) e veniamo a un'altra scena, la X, in cui ricompare Pulcinella che è stato per l'isola a cercar da mangiare e non ha trovato nulla , ma in compenso ha perso anche i compagni; egli si mette a chiamarli, ma solo gli risponde l'eco, e si capisce, in modo, da divertire il pubblico: è questo un elemento della favola pastorale , l'eco responsiva ridotta a fini buffoneschi.

Il fantastico fa poi la sua comparsa nel II atto ; i quattro poveri affamati trovano un albero ricco di frutta , ma mentre si dispongono ad afferrarli, le frutta scappano via. Capita poi un mago che pone in capo a Pulcinella una ghirlanda la quale ha il potere

1) Vedi, per la prima parte, fascicolo 2, pag. 48.

di far sì che chi lo veda lo prenda per una persona amata, così il povero Pulcinella deve subire gli affettuosi vagheggiamenti che gli rivolgono i pastori e le pastorelle innamorate. Pulcinella che non aveva tanti scrupoli avrà approfittato della situazione per dirne delle grosse!

In tutto questo, come ognun vede, non c'è ombra di azione; il viluppo impostato da principio cogli amori scambievoli è rimasto tale e quale. Ma poichè bisogna risolverlo, al III atto si ricorre, come in altre pastorali fatte sul serio a consultare gli Dei.

Nel più antico scenario Locatelliano intitolato il Proteo (1), di cui questo è una derivazione, i pastori innamorati interrogano Diana, molto seriamente, tanto che le domande e le risposte non erano dai comici lasciate alla improvvisazione, ma erano premeditate: Rispondeva Diana:

> Perchè d'un solo parer Ninfe e Pastori
> venite a riverir mio sacro altare,
> per porger fine a' vostri sacri ardori
> e per saper quanto dobbiate fare,
> Selvaggio piglierai la bella Clori
> e Filli Fausto disceso dal mare
> Ocean di Teti a cui fu Proteo figlio,
> e quest'è il mio voler e il mio consiglio.

Qui invece nel tempio si trovano le quattro maschere camuffate da divinità: il Dottore ha assunto le forme di Giove, Tartaglia di... Venere, Pulcinella di Cupido; Tartaglia poi fa da sacerdote e fa accettare agli olimpici compagni i doni dei Pastori; e gli Dei posticci rispondono.... non sappiamo proprio che cosa, ma possiamo immaginare poco di divino.

A questo episodio ne segue un altro che col resto della favola non ha proprio a che vedere; è un episodio così indipendente che altrove di per sè solo costituiva un soggetto, quello intitolato " il finto Principe „. Le scene che troviamo in quest' ultimo possono essere riportate nell'"Arcadia incantata„, anzi si può star certo che così facevano i comici. L'episodio è questo: un mago muta Pulcinella in re di Arcadia e Pulcinella ne approfitta per lavorare un po' sul serio: forse era la scena più aspettata.

Il " finto Principe „ Magliabechiano ci dà un' idea molto confusa di quello che faceva Pulcinella divenuto re, poichè si limita a notare. " Qui fa il lazzo di dar udienza coi memoriali, dell' asino, della donna pregna, del creditore e della piazza vuota „; ma ci soc-

(1) Opera cit., vol. I, n 41.

corre il soggetto Napoletano di cui trascrivo la notazione per la scena 9ª del II atto " Pollicenella ordina che venghino musici e si canti. Loro che non ve ne sono. lui che cantino Coviello e Tartaglia. Quelli si ricusano. Lui li bastona e per forza li fa cantare. Poi ordina che si balli. Quelli che non vi erano ballerini; lui che ballino Tartaglia e Coviello. Infine ordina che venghino due cavalli per andare a spasso. loro che li cavalli non erano tornati e l'altri erano all'erba. Lui manda per due selline e due briglie e le pone in bocca a Coviello e a Tartaglia con la sella sulle spalle e fa venir una trombetta e cavalca sopra Tartaglia tirando la briglia e sonando la trombetta. E con questi lazzi finisce, bastonandoli con rumori, l'atto „.

Cioè nell'Arcadia l'atto non finisce così: quando il Pulcinella aveva fatto tutte le stupidaggini che gli venivano a proposito e il pubblico aveva cominciato a seccarsi, ritornava il mago, destituiva il finto re e mandava le coppie dei quattro spasimanti.

L'Arcadia fu rappresentata più volte a Napoli, dove Pulcinella dominava dal teatro di corte ai casotti del largo di Castello; ma passò anche fuori del Regno fino a Parigi dove sappiamo che fu messa in scena il 13 maggio del 1717, come " Scenario antico „; forse ce la aveva portato il famoso Michelangiolo Fracanzano, noto come modificatore del costume di Pulcinella, che andò in Francia nel 1685. Ma Pulcinella non era destinato ad avere a Parigi la fortuna che ebbe il suo confratello del nord, Arlecchino: così poco più tardi a Parigi troviamo rappresentato uno scenario, che è evidente derivazione di questo, in cui però il protagonista è il Bergamasco: alle Tuilleries il 4 febbraio 1722, si rappresentò " Arlecchino nell'isola incantata „ (1).

Di queste variazioni incessanti è utile tener di conto, per convincerci di quello che già dicevo, essere la commedia dell'arte una specie di proteo che cambia di aspetto ogni momento, che si modifica indefinitamente sotto i nostri occhi, pure mantenendo la sua unità.

Ora continuiamo il nostro esame della raccolta Napoletana.

Nell'Arcadia, fuori di quel po' di magia bislacca, non c'è nulla di contrario al gusto drammatico italiano. Ma prendiamo un altro soggetto, anche scartando quelli che per il titolo o per il luogo dove è finta l'azione tradiscono subito l'origine spagnuola, pren-

(1) Dictionnaire du théâtre Ital. de Paris. I, 224.

diamo, per esempio, il " diavolo predicatore „ (1) la cui scena è posta a Lucca.

Come siamo lontani dalle invenzioni comiche del 500 e — fortunatamente — anche da quelle che prevalsero dopo la riforma Goldoniana !

I frati di un convento stanno morendo di fame, e invano chiedono l' elemosina a Federico e a sua moglie Ottavia , a Tartaglia e al Dottore, chè il diavolo li dissuade dal farlo. Allora a salvarli compare un angelo che lega il diavolo e lo manda al convento, perchè sotto spoglie di frate cerchi elemosina per quei disgraziati. Il diavolo, per quanto dominato dall'angelo, conserva abbastanza potere da approfittare del suo passaggio in terra per esercitarsi un po' nel suo vecchio mestiere di tentatore. Così induce Ottavia ad essere infedele a Federico ; Federico dopo aver tentato di ucciderla la porta in villa, ma il diavolo mette Felisardo, l' amante, sulle traccie della coppia infelice. Costui, insospettito di quel che dice il finto frate, vuole ucciderlo, ma invece ammazza Ottavia. Se non che, per non cadere troppo nel tragico, interviene l' angelo, il quale la fa risuscitare e subissa il demonio.

Il terzo atto è poi una vera babele che negli accenni mal sicuri dello scenario è quasi inesplicabile. Il diavolo si assume le parti dell' angelo, mettendosi ad esortare Federico, che pare non fosse uno stinco di santo, a pentirsi perchè c' è l' inferno ; e poichè sembra che costui alla semplice attestazione creda pochino, ce lo porta a fargliene fare la conoscenza diretta. Qui l'opera potrebbe finire, ma per empire l' atto ritornano i frati, che, felici di aver trovato elemosine in grazia del nuovo adepto, gli chiedono di ritardare la sua partenza ; ma il demonio dice che fra poche ore deve partire per il suo paese, e tanto per impiegarle in qualche modo si diverte a smascherare e far fuggire un finto zoppo, un finto muto, e alcuni spiritati venuti a cercare elemosine al convento.

E quando tutto è finito e il diavolo se ne è partito , si apre un' altra volta la scena a mostrare l' anima di Federico che fa i suoi lamenti.

C' è in tutto questo una certa dose di grottesco, ma l'umorismo del diavolo-frate fa pensare ai misteri medievali, e quello dei finti zoppi ricorda un po' l' umorismo amaro di certi storpi disegnati da Jacopo Callot. Le maschere che sono indicate nella lista dei personaggi non compaiono quasi nelle scene come le indica il soggetto,

---

(1) Vol. II, cc 315 t. - 217 t.

per cui è lecito supporre le loro entrate fossero fatte a piacere e interrompessero le scene serie quando l'interesse del pubblico sembrava languire; ma la loro azione era del tutto staccata da quella pur così stilata, su cui si muove la favola principale.

L'armamentario tragico del teatro di Spagna è messo in opera anche in scenarii di argomento che noi diremmo borghese e che perciò si ricollega alla tradizione classica, la quale voleva che la commedia fosse azione di uomini del medio ceto. Per esempio, nella " figlia disubbidiente „ che fu rappresentata anch'essa a Parigi il 30 agosto 1716, Florindo che intercetta una lettera di Silvio a sua moglie Flaminia, portata da Pulcinella " soldato pitocco „ costringe la moglie e il messaggiero a bere un certo veleno che Rosetta, serva di Coviello, teneva in serbo per il suo padrone. Fortunatamente il veleno doveva essere andato a male, perchè al terzo atto ritroviamo Rosina e Pulcinella che si rifugiano in casa di Antea. Qui Florindo, che ha anche lui diverse colpe da rimproverarsi, pentito viene a richieder la moglie e questa, pentita a sua volta, giura di dimenticare Silvio per il marito.

A differenza delle commedie classiche c'è in questa produzione drammatica anche un intento morale. Federico che arrostisce all'inferno e Flaminia e Florindo colpevoli e pentiti stanno lì ad edificazione degli spettatori. Sembra che la lotta, combattuta al principio del secolo da varii religiosi contro le intemperanze dei comici (ricordiamo P. Giovanni Marrama, Gesuita, il Contzen di Magonza che voleva abolite le donne, il P. Girolamo Fiorentini e il più noto Ottonelli, autore della " Cristiana moderazione del teatro „ (1), avesse ottenuto un certo effetto. Non a caso ho detto che la commedia dell'arte è nata dopo il concilio di Trento.

Questa pudicizia morale e politica negli argomenti non implicava certamente altrettanta riservatezza nelle espressioni: le maschere anzi facevano e dicevano banalità e sporcizie di ogni specie, ma in fondo la moralità non ne era offesa quanto lo sarebbe stato da una imitazione della Mandragola. Di più la maschera che si fosse abbandonata a una eloquenza un po' troppo grassoccia veniva calmata con qualche giorno di prigione. Così, p. es., a Modena, nel vecchio teatro Comunale la sera del 18 gennaio non vi fu recita, perchè il Pantalone e il Dottore erano a godersi il fresco delle carceri ducali " per essersi lasciato sfuggire cose troppo audaci e sconvenienti „ e a Bologna nel 1752, proprio alla vigilia dell'arrivo di

(1) Firenze 1646.

Goldoni e della compagnia Medebac fu per la stessa ragione arrestato un Arlecchino.

Ma in fondo su queste piccolezze si chiudeva molto spesso un occhio: così a Bologna nel 1681, essendosi alcuni scandolezzati di un'opera buffa, i " Diporti di Amore in villa „ " cosa nuova invero ma tanto sordida per le oscenità che non meritava essere udita, ed avendone riferito al Cardinal legato, costui rispose: " Lasciate fare, lasciate godere! Il teatro è appunto luogo di spasso „. Povero S. Carlo Borromeo e i suoi fulmini invano scagliati!

Ma se le parti ridicole si abbandonavano a laidezze di pessimo gusto, il fondo delle commedie continuava ad essere, almeno come intenzione, pieno di gravità spagnuola e si dava l'aria di impartire tragiche lezioni di morale civile e religiosa: sempre della raccolta napoletana sono per questo rispetto da segnalarsi il Ricco Epulone, il Conte di Essex (1), il Bernardo del Carpio (2), la Rubella di Amore, Il figliuol prodigo, I fratelli avvelenati, Li Giudizii del cielo, il Belisario, la Lucrezia Romana e varii altri. E mi pare che questo basterebbe per dimostrare come anche quando a rigor cronologico il secolo XVI era terminato, la commedia dell'arte ne continuava ancora le tradizioni letterarie; l' Arcadia era già sorta e già trionfava l'opera sua di reazione alla grandiosità caricata nell'arte e nella vita, ma il mutamento di gusto non era avvenuto ancora nel teatro dell'arte, perchè questa non era capace di rinnovare in poco tempo il suo bagaglio di soggetti, e perchè le classi meno colte, alle quali si rivolgeva di preferenza, sono sempre in fatto di gusto le ultime a cambiare. Questo barocchismo, che urterà sì fieramente al gusto così semplice e naturalistico del Goldoni, doveva allora corrispondere ad un sentimento oramai radicato nel popolo italiano quantunque di importazione straniera. Quando anche il gusto popolare ritornerà alla sua semplicità antica, allora la commedia dell'arte sarà finita.

Giulio Caprin

---

(1) L'argomento è tratto da un dramma spagnuolo «Dar la vida por su dama» 1.ª ediz. conosciuta (Barcellona 1638), che alcuni attribuiscono ad Antonio Coello, altri niente meno che al re Filippo IV.

(2) Di Bernardo del Carpio, eroe delle antiche romanze spagnuole, Lope de Vega scrisse tre drammi: Las mocedades de Bernardo; Bernardo en Francia, el casamiento en la muerte.

LE GLORIE OBLIATE

Ora, per quest'anno, il ciclo dei concerti è definitivamente chiuso. L'estate imminente scaccia via dalla città, già ardente, la folla mondana, elemento commerciale necessario e indispensabile alla buona ventura d'ogni istituto d'arte.

La critica " soffiettista „ dei giornali ha bruciato incenso abbondante a ogni concertista pitoccante l'elogio. Vorrei un poco giocondarmi ad assumere l'aspetto di *redde rationem*, cortese, s'intende, e amicale. Durante l'anno, che singolarmente è stato fecondo di " feste d'arte „, nel pellegrinaggio a traverso codesti " squisiti gaudj intellettuali „ ho diligentemente raccolto i programmi dei concerti: ora, li ho tutti d'avanti a gli occhi: facendo rivivere il ricordo delle audizioni, caviamone come una statistica, tentiamone una critica.

I concerti strumentali sono stati più numerosi di quelli vocali, e più lodevoli: notata una fiorita vivace di giovani esecutori, specialmente di violinisti.

Nella somma, assai sconfortante è stato il contributo artistico recato dai cantanti, mostratisi — per la maggior parte — deficientissimi nella opportuna scelta dei lavori, e nella affermazione di qualsiasi cultura estetica musicale. Fra molte mediocri voci, che promettono un numeroso esercito di futuri maestri di canto sfiatati, abbiamo pur udito qualche bella voce: ma ogni completo diletto ci è stato tolto dalla troppo palese asinità e dal sincerissimo cattivo gusto addimostrati, assai spesso, dai cantanti.

Poi che costoro — reso omaggio a chi meriti — sono, quasi sempre asini, e, qualche volta, cretini. Io affermo il vero. Seguiteli nelle loro manifestazioni pseudoartistiche, abbiate il coraggio di discutere con essi d'un argomento d'arte, vi convincerete che il loro gusto è vile, come quello dei mandolinisti posteggiatori; che la loro cultura musicale comincia alle dieci melodie studiate in Conservatorio, ricorrendo i saggi annuali, e s'arresta ai sospiri da idropico sentimentale delle romanze di Denza; che la loro cultura letteraria, storica ed estetica musicale è precisamente assente; che la loro tecnica vocale è atta solo a cantare le canzonette popolari. Per cui la dignità loro, atterrata d'avanti alla folla melensa, transmutata in indegnità artistica, perde ogni diritto di considerazione e di stima. Di questa straccioneria artistica sono colpevoli, innanzi tutto, i conservatorii — con i loro ordinamenti manchevoli, ai quali il ministro dell'istruzione, che conosce per lunga pratica i sintomi della idiozia e dell'incoscienza, sembra voglia recar qualche opportuno rimedio — poi, i cantanti.

Costoro avrebbero il dovere di farsi un'educazione artistica, se essa dall'insegnamento governativo è trascurata. Poi che è vero che i nostri conservatorii, macchine incubatrici ad aria rarefatta, somigliano gli ospedali per ammalati di beri beri, la malattia del sonno; ma, anche, è vero che su le fronti di certi cantanti vigila uno spirito di abbrutimento parziale o totale. Poi che è vero che gli alunni dei nostri conservatorii ricevono un'istruzione non più antica nè più angusta di quella deplorata nei licei classici; ma, anche, è vero che gli alunni non sentono il bisogno di risciacquarsi l'occhio della mente con i detersivi, nè di divenire colti. In arte, come in politica, attendiamo tutto dallo Stato: l'opificio e il libretto d'opera, la municipalizzazione dello spazzamento e i “ si bemolle „ per i tenori.

E torniamo ai nostri cantanti da concerto. I più, fra essi, hanno dimostrato di rientrare nelle grandi categorie che più sopra abbiamo tracciate. I più hanno cantato le più floscie cose, sospirate nelle “ periodiche „ serate di certe case napolitane, da trent'anni a questa parte. Ho udito, mi sembra, ancora la *Mia Bandiera*, e, giù, giù, fino a gli ultimi *vient de paraître* del Ricordi, elegantissimo sarto di musicisti *poitrineurs*. Ho udito sopra tutto, dei pezzi d'opera. Ho udito cantare Paisiello come va cantato Wagner, e Wagner come Paisiello.

Ora, se codesti cantanti hanno impunemente consumato simili indegnità, eglino hanno mostrato di esser destituiti di buon senso, di fini tendenze musicali, di ignorare ogni precetto estetico, ogni nozione storica, anche della storia dell'arte patria. Se eglino non cantano meglio e non cantano migliori lavori, ciò significa che eglino non comprendono ciò che è bello, non differenziano ciò che è in alto da ciò che è volgare, non sanno, in fine, eseguire i lavori che esigono una addestrata tecnica e una vivida " penetrazione „. Certo non si fa, o non si tenta di fare ciò che non piace o che non sia reputato utile: nell'arte come nella vita. La critica è amara ma esatta.

Qual'è la cagione delle false interpretazioni anacronistiche? La mancanza di qualche minima conoscenza delle epoche storiche. Qual'è la cagione della umile scelta dei lavori? La mancanza di gusto estetico, con l'aggravante dell'ignoranza, non pur solamente letteraria, ma, anche, di ciò che è stato scritto su i pentagrammi. Nelle biblioteche dei conservatorii, gli scaffali restano perennemente chiusi: nessun alunno è vago di farsi un patrimonio di conoscenze di musica. Gli alunni ignorano assai spesso le cose antiche: ciò non include che conoscano le moderne e le contemporanee. I lavori buoni, che circolano ed eternamente ricircolano nei concerti, non sono più di trenta o quaranta: i più noti. Certo, per la frequente riproduzione, essi non perdono la vaghezza; ma essi non possono mostrare alcuna facoltà interpretativa del novissimo artista, poi che di ognuno fra essi è fatta come una immanente effigie, ripetentesi in ogni sua particolar linea, a ogni riproduzione.

I cantanti, grazie a codesta loro maestosa asinità, cantano, dunque, le più vili cose contemporanee, rifiutate dall'arte. I cantanti da concerto, sembra, non conoscono che c'è della divinissima musica, scritta per limitati ambienti: essi ignorano il Monteverde e Gounod, Gluck e Grieg: ignorano, quindi, a un di presso, tutta la musica scritta nei periodi storici, trascorsi fra queste primissime e ultime luci dell'arte della musica da concerto. Essi prediligono le romanzette volgari e i pezzi d'opera. Tutta loro umiliazione al volere triviale del pubblico.

L'arte della romanza da camera è al tramonto, per l'invasione della romanza d'opera, che penetra ovunque, e reca la lusinga della grande arte e il prestigio del clamoroso successo. *Vissi d'arte*, *O dolci baci* e *Recondite armonie* — tre fra le peggiori cose del Puccini — sono cantate a preferenza di *Chanson d'avril*, di *Medjé*, di *Au printemps* di Gounod — tre gioie meravigliose dell'arte della

musica da camera. E la ragione della preferenza c'è: chiunque può cantare le tre canzonette di Puccini: pochi possono interpretare con forte sentimento le vibranti romanze del Gounod.

Così, i nostri cantanti ignorano ogni cosa. Se essi avessero un'educazione musicale per interpretare le nostre arie del bel tempo antico! Se essi potessero trarre alle fonti dell'arte, più pure, più fresche, eternamente riscintillanti, se ritrovate, ai più gai e lucidi soli?

*

Ah! grande sventura, in vero; noi ci dimentichiamo, noi ci obliamo. L'aria che respiriamo nei nostri circoli d'arte, è malefica. Noi obliamo le nostre invidiate glorie e ci giocondiamo di tritumi. Viviamo di tristi modernità, mentre una forza, conservatrice di vita, mantiene, con i balsami del cedro, le antiche carte, presso che ignote, le quali, tre e quattro secoli or sono, furono vergate di semplici note, da artisti magnifici, e attendono sempre d'essere spolverate e rimesse in onore. Ma sono, più frequentemente, gli inglesi e i tedeschi che si accingono a questa impresa. D'avanti a quelle semplici note, nelle quali si scorge la prima fonte della futura vita, l'incitamento alla perfezione futura, il piccolo seme che germinerà la grande idea che sarà la vittoria più onorata di domani, si prova la purissima gioia del trovamento dell'effigie cara, sperduta, smarrita, obliata: una purissima gioia: l'effigie antica, anzi che svanire alla rinnovata luce, ritrova — o a noi sembra — la linea, le linee, i colori, i tratti più minuti, improvvisamente s'anima, — e la nostra gioia comunica il fuoco della risurrezione, — s'avviva, e mostra gli antichi pensieri sempre fissi su la fronte, e gli antichi desiderj, sempre indomati, negli occhi: una purissima gioia: la gioia della resurrezione operata da noi su le cose transcolorite per il tempo, alle quali ridiamo la vita e dalle quali attendiamo, ancora e sempre, infinite gioie. Così la lettura, lo studio, l'audizione delle nostre arie antiche disvelano infinite grazie, indicibili sorrisi freschi, giovenilissimi e giocondi.

Leggete, rileggete, essendo voi in fervore spirituale, in vibrante intellettualità, le arie antiche, dal seicento alla metà del settecento, nelle quali Jacopo Peri reca il tratto suo un poco rude, o Jacopo Perti annuncia una nova soavità, o Alessandro Scarlatti irrompe con foga inusitata di note e di moto, o Barbara Strozzi precisa un ventennio di miglioramento nella costruzione d'un'aria, o Girolamo Frescobaldi sorride con graziosi giri di frasi, o Claudio Monteverde schiude l'uscio alla psicologia musicale scandagliando le sentimen-

talità umane, o il Cesti e la scuola veneziana cantano le passioni della laguna calma e la dolcezza delle loro amanti, o il Giordanello soave sospira, già securo della condotta della romanza... leggete, rileggete queste arie, per nulla transfigurate dall'accompagnamento moderno, sostituente il lento moto del basso numerato, leggete queste arie, essendo edotti della loro storia, dei loro autori, della vivace vita delle camerate delle città d'Italia, novissimi Orti Oricellarj della fioritura musicale, leggetele, essendo voi in fervore spirituale, in vibrante intellettualità: vi esalterete indicibilmente, come d'avanti a un soavissimo prodigio della forza latina. Sorgono esse, nella critica, nel paragone, a combattere, a lottare con le moderne più perfette arie da camera: e, spesso, vincono nel paragone. Poi che la foro forza di vita è eterna. Per esse dovremmo avere come un culto devoto: e ogni balsamo dovremmo bruciare d'avanti a esse, per la loro conservazione; e ogni parola dovremmo pronunciare, per la loro risurrezione.

Ma odono, comprendono, intendono tanta significazione d'arte i nostri cantanti? Troppo rapidi ritmi di poesia musicale vibrano quelle semplici cose, e l'intelletto di essi è chiuso, e la poesia aborre dai volgari. Meglio così, del resto. Le glorie nostre restano obliate ma immacolate. Meglio così, forse. Si ha sempre il diritto di chiamare straccioni i cantanti da concerto, che prediligono Denza, Tosti & C.i: straccioni.

Andrea della Corte

Bibliografia

Roger Le Brun. — *François de Curel* (Biographie critique illustrée d' un portrait-frontispice par Pierre Hepp et d' un autographe suivie d'opinions et d'une bibliographie). Paris, Sansot. 1905.

Il Le Brun esamina con diligenza ed acume la vita artistica di questo autore non popolare, ma eletto, che gode di una fama non molto estesa, ma in compenso salda e sicura. Il carattere saliente del teatro del de Curel è di differenziarsi assolutamente da quello dei suoi confratelli più o meno viventi delle briciole del teatro del Dumas, più o meno perseguendo tutti il medesimo tema di amori e di amanti. Il de Curel nella vita e nell'arte si apparta dal loro mondo. Il suo teatro è austero, astratto, aristocratico e vigoroso sempre. Il Le Brun mostra bene e con perspicuità le diverse tappe che la sua arte percorse e l'evoluzione che subì, dal materialismo arido delle prime opere al rigermogliare della fresca benchè ancora tenue vena d'idealismo e sentimento che allieta le ultime, come *La nouvelle idole* e *La Fille sauvage.*

Nei suoi primi drammi egli si adoperò quasi di proposito a sfrondare la corona poetica di cui i moderni drammaturghi hanno cinta la fronte delle loro eroine, e le figure di donne che egli ci presenta sono figure d' eccezione, antipatiche e mostruose.

Nelle ultime opere invece il motivo fondamentale continuamente ricorrente è, come ben dice il Le Brun, il seguente: *des hommes qui cherchent dans la pensée un idéal que des femmes trouvent en leur cœur.*

Il pubblico ai primi drammi fece mediocre accoglienza; gli ultimi invece (benchè si allontanassero assai più dei primi dalle consuete vie del teatro) accolse con festa. Al Le Brun ciò sembra strano, e non è: il teatro è poesia, e noi siamo assetati d'idealità in un'epoca in cui essa diserta i campi in cui giornalmente ci troviamo ad agire. E perciò ci sia lecito sperare che colla nuova opera che il de Curel prepara, seguiti a mostrarci, almeno da lontano, qualche lembo di cielo. Il titolo è *Coup d'aile*; non pare che incoraggi a sperare?

D. Cenacchi (Compare Turiddu).— *Vecchi motivi di critica.* Bologna, Zanichelli, 1905.

Un grazioso volumetto di lettura facile e piacevole, in cui il Cenacchi con spigliatezza, garbo e buon senso ci parla di questioni letterarie interessanti e di autori simpatici italiani e francesi, specie francesi. Vi si fa larga parte al teatro, ed è notevole l'indagine che vi si istituisce sulle opere drammatiche di autori divenuti celebri in altri generi letterarii: come il De Musset e il Daudet.

Quel che piace in questo libro è l'assoluta mancanza di pretensioni erudite: vi si sente la persona colta e di buon gusto che parla facilmente di quello che sa, appena l' occasione lo richieda.

Non sono degli *studii* propriamente detti: gli articoli raccolti in questo libro, sono delle amabili e garbate *causeries*. E non ci appaiono affatto come motivi vecchi. Tutt'altro! Potranno parere invecchiati all'autore, che, immerso nella rapida opera giornalistica, li ha lanciati di giorno in giorno nel pubblico nel momento in cui l'occasione li reclamava più imperiosamente.

La morte di un autore, la rappresentazione di un dramma, la recente pubblicazione di un libro richiedeva che il giornalista volgesse la sua attenzione su certi avvenimenti e figure: ora le occasioni sono sparite o non sono più così prossime, questi articoli si ripresentano da sé, senza che nessuna voce imperiosa li chiami; ma non per questo sono inopportuni, non per questo sono vecchi!

Non potrebbero esser *vecchi motivi* quelli in cui ricorrono ad ogni tratto i nomi di Hugo, De Musset, Ibsen, Zola, Daudet. Si è forse detta su ciascuno di essi l' ultima parola? E non si aspetta per molti che il tempo abbia aggiunta la sua preziosa collaborazione all'opera dei futuri critici che dovranno sentenziare su di essi?

Il clamore di certe polemiche è sedato in gran parte; ma le quistioni restano sempre vive; e poi il gran pubblico è sempre così in arretrato in fatto di letteratura, e gli studiosi di professione anche più. Essi s'indugiano tanto volentieri sulle epoche antiche, ero per dire preistoriche, che quel che a un giornalista può parere argomento vecchio, non ha ancora per essi abbastanza attrattive, perchè troppo recente.

Ma basti così: i motivi critici del Cenacchi non sono vecchi anche perchè non è vecchia la grazia di cui sono rivestiti. La letteratura italiana non abbonda di libri che, senza essere storie d'amore, si facciano leggere d'un fiato dalla prima all'ultima sillaba: e bisogna far festa a questo del Cenacchi ch' è del bel numero uno.

Francesco Cisotti.— *Epilogo* (Scene in un atto). Roma, Tip. Artero 1905.

Il dramma, come si può capire anche dal titolo, è tutto nell'antefatto, e quest'antefatto ha somiglianze evidentissime con quello del *Sogno di un mattino di primavera* del d'Annunzio. Anche qui una donna, a cui l'uomo amato è stato ucciso sotto i suoi occhi dal marito, è impazzita. Le scene però che formano l'epilogo di questo triste dramma non si svolgono intorno alla demente che non prende parte all'azione, ma intorno all'uccisore e alla famiglia di lui, nella quale il delitto ha portato la desolazione. Si attende l'esito del processo, che è favorevole. Giunge Mario, l'uccisore, assoluto dalla legge, ma oppresso dal suo delitto, disfatto, perduto. Per riabilitarsi egli vuol partire per una pericolosa spedizione; e, perchè egli possa guarire dalla tormentosa ossessione, che gli ripresenta continuamente il ricordo del tristissimo passato, la madre si rassegna a perderlo di nuovo dopo averlo appena riacquistato. E la tela cade sulla partenza di Mario, e sullo strazio di quelli che lo amano.

Benchè il vero dramma sia passato al cominciar dell'azione vi è ancora commozione, drammaticità, naturalezza. Lo stato d'animo di Mario vi è dipinto bene, ed è ben dipinto anche l'ambiente aristocratico non solo, ma elevato, in cui vivono due donne buone e coraggiose che sanno fare a meno di lunghi piagnistei.

In complesso quel che si lamenta in questo dramma è che esso cominci quando la vera tragedia è passata, e che viva troppo a spese di essa, derivandone commozione ed effetti.

Guido Bustico. — *I teatri musicali di Pavia* (Estratto dal *Bollettino della Società Pavese di Storia Patria.* Anno III. Fascicolo I. Marzo 1903) Pavia Tip. Fusi, 1903.

Gli studii sul Melodramma fioriscono in Italia; ogni giorno vengon fuori nuove e importanti pubblicazioni che illustrano le vicende di questo singolare prodotto del genio italiano.

Questa volta è il Bustico che ci dà l'elenco delle opere musicali rappresentate al *Teatro Fraschini* di Pavia dall'anno della sua apertura, 1733, al 1900. Il Bustico si fonda sul *Registro* conservato presso la direzione del Teatro, ed ha potuto anche giovarsi di un catalogo manoscritto delle opere liriche e drammatiche date al Fraschini, compilato dal Rag. Agosteo.

L'elenco che ci dà il Bustico è ordinato cronologicamente, vi è detto il titolo dell'opera, il più delle volte l'autore della musica

e i nomi dei cantanti che sostennero le diverse parti, e, quando si trova indicato nel libretto, anche il nome del poeta.

È lavoro pregevole, e che può riuscire molto utile; si lamenta solo che il Bustico non abbia un po' esteso le sue indagini. Se si fosse spinto solo un po' nella storia del melodramma avrebbe potuto colmare parecchie lacune, e la maggior parte degli interrogativi che abbondano nel suo lavoro sarebbero stati eliminati.

Per dar qualche esempio, limitandoci alla parte letteraria, fa meraviglia il vedere come il Bustico, accennando al dramma giocoso: *Una cosa rara*, mostra d' ignorarne l' autore. Ebbene è noto che Lorenzo da Ponte, uno dei tanti avventurieri del secolo XVIII, scrisse questo dramma a Vienna pel maestro Vincenzo Martini, al tempo della sua rivalità coll'abate Casti. Il Da Ponte ne parla a lungo nelle sue curiose Memorie. Del Casti è poi *Il finto re Teodoro in Venezia:* e *La Contessina* è del Goldoni. *Il marito disperato*, *La pietra simpatica*. *La Frascatana o la Finta semplice*, *La scufiara* sono tutti e quattro di Giambattista Lorenzi; e l' *Antigono* è del Metastasio: *La bella pescatrice* e *La Pastorella nobile* sono di Saverio Zini, *Il matrimonio segreto* del Berlatti, *La Festa della rosa* di Gaetano Rossi. *La gazza ladra* del Gherardini, ecc. Col libretto alla mano sarebbe assai facile identificare ancora molti di questi melodrammi con libretti di autori assai noti.

Il Bustico non ha spinto per questa parte le sue indagini oltre la copertina del libretto che ha avuto sotto mano, avrà avuto le sue ragioni di regolarsi così, ma il lavoro ci scapita. Del resto anche così com'è il suo catalogo porge un utile contributo agli studi sulle vicende del melodramma in Italia.

M. O.

NOTIZIE

Al *Costanzi* di Roma, con molta solennità, è stata rappresentata l' ultima opera di Pietro Mascagni, *Amica*. Il successo italiano non è stato caloroso quanto quello di Montecarlo. La prima parte dell' opera è piaciuta anche a Roma, e molto; altrettanto non è accaduto per la seconda, che non è apparsa chiara in tutta la sua essenza concettuale.

La critica, pur trattando ampiamente di *Amica*, non è venuta in soccorso a questa poca chiarezza, ed anzi, per sostenere o per combattere spiccatamente l' opera, ha forse creato un imbarazzo maggiore nella coscienza e nel gusto del pubblico. Il quale alle repliche, abituandosi alle intenzioni ed alle estrinsecazioni musicali di essa,

l' ha meglio compresa e gustata, fino a tributarle un plauso senza esitazione e pieno di convincimento e di calore.

Del resto, non è cosa nuova, che cioè, specialmente un lavoro lirico, si possa pretendere di penetrare e giudicare dopo una prima e sola audizione. Nessuna meraviglia, dunque, se alle incertezze comprensive della prima rappresentazione siano subentrate le approvazioni. Di questo sapremo dir meglio ad audizione avvenuta anche per noi.

Siamo lieti della nuova prova di vigore di Pietro Mascagni i cui successi sono per l' arte musicale italiana sempre un motivo di legittimo orgoglio.

— La stagione di musica italiana a Parigi è riuscita degna della sua nobile e coraggiosa ideazione. Edoardo Sonzogno ha aggiunto alla sua corona di benemerenza autentica un' altra foglia ben conquistata. Dei nostri maestri quegli che ha sopratatti riportato un vero successo è stato il Giordano con la *Siberia.*

— Giuseppe Martucci, a Torino, ha diretto al *Vittorio Emanuele*, la sua *Seconda Sinfonia* (in fa maggiore), ancora nuova per Torino, ed ha riportato un successo magnifico come compositore e come direttore. Il suo lavoro è stato giudicato opera inspirata e forte di uno spirito colto e di un artista squisitissimo.

— A Villa Borghese in Roma al teatro *Piccola Fenice* nella gran sala del giardino del Lago, il 17 e 18 giugno saranno date, a scopo di beneficenza, due rappresentazioni del dramma giocoso del Cimarosa: *Giannino e Bernardone.*

— Il maestro Puccini ha rimaneggiato la sua opera giovanile *Edgar* che si darà all'*Opera* di Buenos Ayres con la Giacchetti e lo Zenatello, ed in giugno anche al *Covent Garden* insieme con le altre opere del maestro stesso.

— Ad onorare la memoria di Luigi Boccherini si è inaugurata in Lucca, sua patria, una targa-ricordo, opera dello scultore Francesco Petroni. Questa gloria della musica italiana che oltre il celebre *Stabat Mater* ha lasciato ben 366 composizioni, fu a varie Corti di Europa ed ottenne grandi successi come sonatore di violoncello e come compositore; morì in Madrid nel 1805 misero ed affranto dal lavoro e da disgrazie domestiche.

— L' unione Magistrale Ligure di Genova ha indetto un concorso internazionale di composizioni musicali, per mandolino con accompagnamento di chitarra o pianoforte, fissando come premi, medaglie d'oro, d'argento, di bronzo, e diplomi d'onore; inoltre si faranno pubblicare i lavori premiati e ne saranno donate venti co-

pie agli autori. Domandare programmi all'Unione Magistrale Ligure. Stradone S. Agostino, 29 Genova (Italia).

— Il 1.º Aprile a Bologna per festeggiare il primo centenario del Liceo Musicale la Società del quartetto, diretto dal Toscanini diede con gran successo al teatro Comunale, un concerto con esecuzione della Quarta Sinfonia di Brahms, di una *suite* del maestro Bossi, di *L'après-midi d'un faune* di Debussy, della *Saga* di Sibelins e del *Waldweben* di Wagner.

— Un autore drammatico " postumo „ è Crisafulli. Egli aveva un' immaginazione straordinaria: trovava un' idea di commedia al giorno e la fissava subito in uno scenario. Quando morì, i suoi eredi vendettero codesti scenari, che furono acquistati da molti autori drammatici poveri d'immaginazione. E molte commedie applaudite e larghe di guadagni furono costruite da quell' autore, morto in miseria.

— L'importante giornale milanese " Il teatro illustrato „ nel suo 3º numero pubblica una grande fotografia di Gabriele d'Annunzio che arborizza nei dintorni di Settignano con la notizia invero inattesa, ora che i giornali pubblicano tante voci contradditorie sui lavori che il d'Annunzio sta preparando, secondo la quale il nostro poeta starebbe dietro a perfezionare una formula per una essenza da bagno tratta da certe erbe aromatiche di Abruzzo.

Lo stesso giornale pubblica una illustrazione di Emma Carelli, la descrizione della *toilette* cui Sarah Bernhardt si sottopone prima della recita e varie fotografie su Pietro Mascagni nell'intimità.

— Gli avv. Enrico Buonanno e Luigi Benedettini si accingono alla compilazione di un *Indicatore della Stampa Italiana*; quanti hanno relazioni con la stampa potranno a mezzo di apposite circolari, che a richiesta si spediscono dalla direzione dell'Indicatore Corso Umberto I. 440, Roma, far noto quanto credono necessario nell'interesse proprio e del pubblico.

Tip. Melfi & Joele — *Palazzo Maddaloni — Napoli*

Caratteri fusi apposta per l'uso della RIVISTA alla fonderia Wilhelm Woellmer's — Berlin Sw.

Fondatore responsabile Gaspare di Martino

Lo scopo essenziale nella rappresentazione drammatica

Alla integrità e bellezza della rappresentazione scenica nel teatro drammatico ogni artista è chiamato dal suo stesso destino a sacrificare tutto l' ingegno, tutta la propria attività intuitiva ed esplicativa. La rappresentazione in parola poggia principalmente sopra un vero e proprio senso di armonia pura ed evidente. Tutto ciò che anche in meglio viene ad alterarne la linea, deve considerarsi come offensivo al potere dell'arte, poichè al teatro bastano la mentalità e il gusto assegnatigli dalla sua stessa ricca e varia natura, e non le forze occasionali, tutte false e tutte brutte, che di tanto in tanto gli si vogliono attribuire. Chi muove a largire alla scena drammatica i tesori un pò bizzarri della propria fantasia, non sa di esser vittima di una comica illusione, la quale, il più delle volte, mentre nuoce per poco allo schietto andamento delle rappresentazioni teatrali, assume aspetti pietosi che si compendiano in catastrofi addirittura tragiche, ma prive di un qualsiasi raggio di splendore. Nessun insegnamento si può far risalire al teatro, inteso nel senso esatto della parola, e ogni più alta nozione si può attendere dalla sua munificente ricchezza spirituale: basta conoscerlo, basta comprenderlo!

Innanzi alla sua potestà suprema non è a parlare di genii. Niente è degno della sua virtuale magnificenza. Coloro che

concorrono alle animazioni dell'arte sua dovrebbero misurare tutti la medesima capacità intellettuale, la stessa facoltà intuitiva. Siccome però, nella realtà, questa reclutazione di valori umani non è, e non accenna a diventar possibile, risulta incontestabile che i pochi genii sparsi sul suo cammino, e che pure ad esso sono legati per la ragione stessa del proprio essere, più che aggiunger voce omogenea alle tante melodie dei suoi flauti, recano note pur ampie e squillanti, ma lesive alla coesione dei suoni delle sue tranquille, intangibili, eterne armonie. Il biblico " Un uomo, nessun uomo " è fatto ancora, e lo sarà sempre, per il teatro; mentre l'individualistico ibseniano " Un uomo solo è un mondo " sarà vero ed utile per tante altre funzioni della vita moderna, non mai avrà rispondenza nelle sue finalità. A teatro, un uomo solo è un pazzo!

Allo scopo essenziale della rappresentazione drammatica tutto, uomini e cose, deve immolarsi. Qual'è questo scopo essenziale? L'abbiamo detto in principio, in due o tre parole: l'integrità e la bellezza della rappresentazione stessa.

Nell'integrità noi vediamo la preparazione faticosa, il rilievo di tutte le peculiarità di sensi e di vita, l'accordo di tutte le linee conducenti all'armonia generale. Nella bellezza, il colore.

Tutto deve essere consacrato alla preparazione vigile ed attenta: visione ed intuizione dell'artista creatore, penetrazione ed immedesimazione dell'artista esecutore, tutto deve cedere ad un comando sensibile ed illuminato, quello del teatro o di chi ne interpreta le finalità al difuori e al disopra d'ogni personale interesse. Tutto ciò che riguarda la vita di coloro il cui concorso è offerto alla integrazione rappresentativa del quadro scenico, deve obbedire al rilievo collettivo di questo quadro. L'accordo di tutte le linee conducenti all'armonia generale riposa su questa intelligente e nobile abnegazione; e chi per un malinteso amor proprio, il cui simile è solo da rintracciare in quello dei muli spotestati nei tiri di carichi pesantissimi dalle macchine mosse dall'energia elettrica, esce dalla sua riga e produce un'ombra inopportuna, una piega sgarbata e trionfia, uno stridore involuto, e reca offesa di suono e di colore alle armonie e alla bellezza del quadro, è tal essere criminoso, che per il suo delitto, senza pietà, da tutte

le Muse, dovrebbe condannarsi alla cecità e alla sordità perenni.

Pensando all' immenso impiego d' ingegno e di coscienza che richiede una preparazione scenica, possiamo dire che il teatro posi la sua vitalità su mezzi inferiori? Da qualche tempo, a dire il vero, non udiamo pronunziare con frequenza questa turpe bestemmia, ma ciò non ci assicura che la pianta degli imbecilli denigratori della scena drammatica sia per essiccarsi del tutto nel suo fortuito sterpo; va manifestandosi, invece, una tendenza diversa, ed è che parecchi di questi imbecilli, illudendosi di trovare nel teatro un più immediato successo, vi ricorrono con aborti disgraziati, ne ingombrano fastidiosamente tutti i campi della fertile attività, e se ne fanno difensori senza convincimenti e senza entusiasmi. La febbre opportunistica ha la durata d'un acquazzone d'agosto, passa presto; ma la calma che segue porta miglior consiglio? È questione d'onestà. L' illuso onesto comprende, fa il saluto leale delle armi, e se ne va; l'altro riaccende la fucina dei suoi rancori e ripete, non senza provocar di tanto in tanto un pò di buon umore, il cachinno delle ingiurie ammantate dalle più solenni pelli animalesche.

Ma torniamo ai mezzi, alla tecnica. Abbiamo visto quanto sieno difficili, e quanta copia di sacrifizii richiedano, i mezzi atti a preparare una rappresentazione scenica. Diamo ora uno sguardo alla loro semplicità, poichè proprio tutta la loro possanza sta appunto nella loro evidente semplicità. Possiamo ritenere complicato il processo elaborativo d'un'azione scenica, pensando che a raggiungerne la mèta è sufficiente la sola immolazione degli egoismi delle cose e delle persone di coloro che prestano il loro concorso alla animazione radiosa d' un fatto d'arte? Se in modo alcuno è possibile contestare questa verità, il dilemma irrompe spietato e sferza: " O si è coscienti e convinti di questa verità e si è artisti, o si è in grado di contrapporvi una dialettica negativa e si è mestieranti e peggio ". Tutto deve annullarsi, volontà prepotenti di produttori e d' interpreti, orgogli di pittori e di musici, bagliori e riflessi di luci, durezze mentali di costruttori di case, vie e giardini lignei, presunzioni di distributori di mobili e gioie e

di propiziatori di stoffe e decorazioni affini, nell'intesa di accingersi alla lunga, intensa, salda preparazione d'un trionfo del teatro. In tutti deve essere come una prescienza del risultato magnifico di ciò cui dedicano tutti i propri sforzi intelligenti. Nè si deve vedere nell'annullamento degli individui un che di servile. Innanzi tutto il più mediocre autentico servo dell'arte ha diritto di sentirsi tra i migliori liberi cittadini del mondo: poi, essendo sacerdote *d' un' arte essenzialmente d'insieme*, questo cosidetto nobile servo diventerebbe il più vile degli schiavi d'un'ignoranza irreparabile, se per un fugace sfogo di vanità personale si rendesse responsabile di offese recate al quadro armonico d'una rappresentazione di teatro. La superiorità del teatro sta in questo, che mentre tutti gli elementi da noi notati, debbono sacrificarsi ai suoi risultati di bellezza, nessuno d'essi va disperso in una folla irriconoscibile e indistinguibile. Per tutti, proporzionatamente, con rigore d'onorevoli compensi, è la parte di gloria, che l'arte non serba a sè, ma dona a quanti sono degni del suo nome, e militano nelle sue fila buone, utili, irradianti. Infatti, se grandi e piccoli artisti, di fronte all'arte, sono e rimangono sempre esseri modesti o mediocri o nulli, nel mondo artistico ciascun di essi occupa il posto che ha saputo conquistarsi con il proprio lavoro, i proprii studii, la innata intelligenza. Ma dove sono mali ed errori che talvolta assumono sostanze e aspetti immodificabili, è appunto in questo mondo artistico. Da tutto ciò, pienamente intesi, l' arte resta al disopra ed a parte, e nulla, nemmeno l'eco delle incresciose bizze, delle inconcludenti polemiche, giunge fino a lambire il segno iniziale dell' immenso spazio in cui è collocato idealmente il suo Tempio; ma le tante voci discordi ed interessate, se non offesa, un qualche fastidio anche riescono a far risalire al teatro, che, sia pure per un istante, vede circondata la sua funzione dalle più assurde affermazioni proclamate in suo nome con nessuna nozione di verità lontane, con nessuna fondatezza e sincerità di propositi nuovi. Or non è molto, si è vista sventolare la bandiera del dualismo tra il creatore di opere d'arte e l'interprete di queste. Si è fatto persino credere che l'uno potesse fare senza l'altro e viceversa. Così, annullando cinque o seicento anni nella

storia del teatro nostro, si è insinuato che i comici potessero tornare all'arte improvvisa dei pseudi Barbasio, e gli autori potessero affidare il frutto del proprio ingegno ad una qualunque accozzaglia di dilettanti. Una enormità indicibile, un delitto commesso tra il vino e l'allegria, e che è stato punito dalla sua stessa brutalità, inseguita e dispersa nella vuotaggine in cui era germogliata.

E non è semplice comprendere anche in quali limiti si svolga l'azione del produttore e quella dell'interprete? È un artista l'uno, è un artista l'altro? Come, chi può negarlo? Il primo attinge alle fonti della natura e dà vita all'opera d'arte; il secondo penetra in questa e le dà tutto il calore di cui ha bisogno per trarre fino all'evidenza rappresentativa la sua animazione artistica. Come in fisiologia è assodato che non vi può essere un figlio generato da due padri, in arte drammatica è riconosciuto che la paternità d'una commedia o d'una tragedia non può che risalire al commediografo o al poeta creatori. All'interprete, al quale è affidata la sapiente ricostruzione delle opere d'arte, la loro animazione nella psiche e nel colore, viene riconosciuta la potestà dell'adozione fino al concorso supremo del completamento, di fronte allo sviluppo rappresentativo, delle opere stesse. Due alte missioni, ma ben distinte tra loro; due potestà geniali dalle facoltà nettamente opposte: la creativa e la interpretativa. Dire all'attore " tu crei „ è come ammettere, contro ogni verità scientifica, che vi possa essere, nella creazione d'un figlio, l'opera del secondo padre; bisogna dirgli " tu ànimi „ e gli si dice forse più del giusto, ma certo gli si assegna un còmpito altrettanto elevato, altrettanto privilegiato, quanto quello riservato dalla verità naturale all'artista creatore. Il quale appartiene ad una pianta rara. Quale creatore sa rimanere dove la sua genialità lo ha collocato? Qualcuno, non ne dubito, anche perchè mi consta; ma il numero è ben ristretto. In generale, da un pezzo, si fa tacere l'ispirazione e si dà libero sfogo alla intellettualità. Attorno al proprio soggetto è una corsa al desiderio di dire troppo, forse tutto; e noi sappiamo che chi in arte esaurisce in oziose disquisizioni tutto il getto continuo o discontinuo della propria ispirazione o del problema propostosi (in questo secondo caso è un vizio

d'origine nell'opera che ne deriva), sottraendo all'immaginazione di chi ascolta e vede il diritto d'intervenire ed anche quello di completare, secondo detta la natural saggezza, il contenuto intenzionale del soggetto in questione, fa opera inferiore e peggio. Ce lo ricorda anche Schopenhauer, il quale, a sua volta, a conforto del proprio schietto convincimento, cita la classica sentenza di Voltaire: " *Le secret d'être ennuyeux, c'est de tout dire* ». Non temiamo i voli arbitrarii nella immaginazione degli spettatori; per arbitrarii ch'essi siano, dobbiamo ritenerli emanazione diretta di tutto ciò che di vivo ha saputo destare in una collettiva fantasia accesa la rappresentazione dell'opera d'arte; anzi, più varia ed intensa risulta questa impressione immediata e meglio l'opera esce vittoriosa dalla sua rappresentazione artistica.

Le opere d'arte destinate al teatro non possono contenere che brani di vita felicemente osservati e studiati, e più o meno compiutamente sviluppati a traverso il magistero artistico di cui è in potere l'artista creatore. Nel mio studio sull'" arte frammentaria nella produzione e nelle interpretazioni del teatro drammatico „ scrissi anche che " un dramma che trae la sua origine dall'osservazione diretta della vita rimane sempre incompiuto, come incompiute rimangono le azioni della vita istessa „; qui cade acconcio ripeterlo, poichè, contrariamente a quanto si sostiene da certi falsi apostoli della critica, che cioè un dramma, per esser tale, deve avere in sè tutti gli svolgimenti, dalle origini alle catastrofi dei fatti e delle persone che lo contengono, o dal quale sono contenuti, è invece buona e giusta legge estetica, che un dramma meglio risulta attivo e penetrante, capace d'imporsi all'immaginazione altrui, quanto più a tocchi rapidi ed a rilievi ben nudriti di psicologia e di logica fatale, rivela la parte essenziale di sè, senza indugiarsi in andirivieni inutili e pericolosi: in questo appunto è tutto il carattere dell'opera di teatro, e poichè ho citato Schopenhauer, ricorro ancora a lui, sorgente inesauribile, e ricordo che: " *Le caractère principal de la maladresse inintelligente en chaque art consiste à jouer arbitrairement avec les ressources de cet art, sans aucun but véritable et precis.* „

Alle fonti della vita, così come fa lo scrittore eletto, attinge

anche l' interprete; l'uno per nudrimento d' ispirazione, l'altro per coltura e più per guida nel rivestimento espressivo delle creature artistiche affidate alla sua animazione. Più che altrove, in questo ricorso alla natura, alla vita, i due artisti, il creatore ed il riproduttore, s'imbattono in un tutt' uno armonico e solidale, che solo basterebbe a salvarli da tutte le volgarità fatte risalire ad essi, e per le quali il mondo li dovrebbe considerare come naturali nemici.

Per la riunione di tutte queste forze, così separatamente individualistiche, si consegue nel teatro lo scopo essenziale della rappresentazione d' un' opera d' arte.

Si può negare a questo risultato la conquista d'un potere nettamente oggettivo? E in questo senso, discorrendo dell'oggettività, si può definirla arida ed incolore? Quanta materia, quanto spirito, quanto fosforo, preparano l'oggettività a teatro, e com'essa risulta ricca e varia e rivestente, in un vero incanto di riproduzione, tutto il sapore e tutto il colore del " brano di vita „ che vuol significare! A questo scopo essenziale molti valentuomini sacrificano il meglio della loro esistenza, quando la sacrificano; e se vi sono esseri che tutto asservono al loro ingegno capace di qualche lampo insolito, che si guardano bene di frenare per la gloria della vera arte del teatro, *che è essenzialmente d' insieme*, come abbiamo visto, costoro si avvedono presto che sono su false vie e provvedono a rientrare nelle fila dei coscienti con tutto l'ardore dei pentimenti degni di rispetto. Il teatro, che è condensazione prodigiosa di sapienza e di bellezza, sa che in esso si vuol mirare e cogliere solo un attimo di quell' invisibile che impera sulle miriadi d' indagini affaticanti e distruggenti, in un quadro rapido e tangibile, e non la rivelazione esauriente di tutti i misteri del creato.

Concludendo: abbiamo accennato con la necessaria brevità e chiarezza allo scopo essenziale nella rappresentazione drammatica; la rapida analisi ci ha condotto a dimostrare che una preparazione scenica costituisce un fatto d'arte di concorso, e che il risultato rappresentativo è virtualmente un saggio eloquente di ciò che chiamiamo a teatro *arte d'insieme;* tutte le subiettività più vive, più delicate, più raffinate intervengono

a rendere possibile la integrazione del quadro oggettivo in cui è compendiata la essenza intima d'una rappresentazione teatrale modello. Del pari abbiamo dimostrato quanto di falso e di assurdo si pensa e scrive per alterare e snaturare il vero essere del teatro, e come nessuna di queste varie asserzioni ha mai sorpassata la durata di qualche istante torbido prodotto dagli attriti interessati, che di tanto in tanto si manifestano nel mondo artistico. Tutto vuole sia consacrato a sè una rappresentazione scenica; allo scopo essenziale di questa, ogni artista ed ogni cosa del teatro, debbono immolarsi con gioia e con fierezza, giacchè la mèta che si vuol raggiungere è delle più belle e delle più alte: creare con l'ispirazione dei poeti e con la genialità degli artisti un mondo d'arte, che per la sua sintesi e la sua bellezza, deve imporsi all' attenzione degli immaginosi spettatori, tanto da destare in essi un senso di stupore intenso ed immediato, da resistere, se non superare, a quello che produce sui sensibili il mondo reale con le sue meravigliose rappresentazioni!

Gaspare di Martino

"Un dovere d'umanità,,

DRAMMA IN UN ATTO

PERSONAGGI

Paolo, MEDICO	*35 anni*	**don Gaetano.**	*60 anni*
Giulia, SUA MOGLIE . . .	*25 anni*	**Una Serva**	

Sull'Apennino toscano — Epoca presente.

ATTO UNICO

Saletta da pranzo unita in fondo, a destra, allo studio del medico da un uscio a vetro, attraverso il quale si vede lo scrittoio e uno scaffale con arnesi farmaceutici. A sinistra, in fondo, la comune, lateralmente il caminetto acceso. Dall'altra parte una finestra. — La saletta è disposta con proprietà. Dal soffitto pende sul tavolo di mezzo una lucerna accesa; tutto il resto è nella penombra. Tra i mobili, una cesta da lavoro con biancheria.

SCENA I.

Paolo, Giulia e la **serva**

Giulia aiuta la serva a sparecchiare la tavola da pranzo, alla quale Paolo è seduto leggendo un giornale. — Giulia veste a lutto; Paolo veste alla cacciatore e porta la barba lunga. — La serva è una contadina in zoccoli.

GIULIA

Hai chiusa la porta?

SERVA

Sissignora. Non c' è d'arrischiarsi ad andar fuori questa sera. Sa la storia dei lupi?

PAOLO

I lupi, benissimo.... (*ride*)

SERVA

Eppure c' è chi gli ha veduti nel bosco degli abeti con gli occhi di bragia e la gola rossa come il fuoco.

PAOLO

Benissimo: poteva riscaldarsi, e sciocco se non ne ha approfittato. Mi vien la voglia di prendere il fucile.

GIULIA

Perchè dici questo?

PAOLO

Anche tu hai paura? (*Silenzio. Le donne continuano a sparecchiare, alla serva*) Accendimi il lume nello studio (*La serva eseguisce. A Giulia che sta per levare la bottiglia di vino ed i bicchieri*) Aspetta. (*Si versa*).

GIULIA

Non bere più.

PAOLO

L'ultimo... Poi lavoro (*beve e poi si alza*). Vedi, mi fa bene. Le macchine per andare avanti hanno bisogno di carbone... E così s'impara a non spaventarsi nemmeno dei lupi. (*La serva torna e porta via la roba sparecchiata. Paolo s'avvia allo studio e sulla soglia domanda a Giulia*) Mi vuoi sempre bene?

GIULIA

Sempre.

PAOLO

(*torna e l'accarezza*) Sei un angelo e io non ti merito abbastanza.

GIULIA

Sii buono, non ti domando di più.

PAOLO

Lo sono?

GIULIA

Sì.

PAOLO

Ma tu come lo sai?

GIULIA

Amandoti.

PAOLO

E se non lo meritassi; se tu un giorno scoprissi in me qualcosa di brutto, qualcosa di ripugnante..? non saprei... Io vi penso molte volte.

GIULIA

(*guardandolo tranquilla*) Sono brutti pensieri.

PAOLO

Perchè ho paura di perderti... di perdere il tuo amore...

GIULIA

Non sarà mai.

PAOLO

Ah, Giulia, non m'abbandonare! Tu sei la ragione del mio vivere, tu sei tutto per me, l'unica cosa bella che mi rimane, e non ti ho amata mai come adesso che siamo soli (*baciandola con passione*) Benedetta, benedetta; e quando tornasse in questa casa la felicità, prenditi anche la mia parte: non pagherò il mio debito.

GIULIA

(*accompagnandolo allo studio*) Il tuo debito è verso la scienza. Lavora tranquillo.

PAOLO

(*vorrebbe parlare ancora, ma d'un tratto ammutolisce. Entra nello studio, e siede allo scrittoio*).

GIULIA

(*regola la fiamma della lucerna e il paralume: quindi va in punta di piedi ad avvicinare l'uscio dello studio; porta la cesta del lavoro vicino al caminetto, e sedutasi, si mette ad agucchiare, sospirando*).

SCENA II.

Detti e don Gaetano

DON GAETANO

(*preceduto dalla serva, appare sulla comune. Veste come molti preti toscani il soprabito, invece della tonaca, e porta il cappello a tuba invece che a punte. È ammantellato*) È permesso?

GIULIA

Avanti, don Gaetano.

DON GAETANO

(*levandosi il mantello, la sciarpa ecc. aiutato dalla serva*) Una tramontana, cara signora, che porta via il naso e la voglia d'andare in giro. Non ho incontrata un'anima; nemmeno al caffè. (*Va a stringerle la mano*) Come sta la mia cara signora Giulia? Sente che mani diacce?

GIULIA

Venga qui a scaldarsi. (*La serva via*)

DON GAETANO

Me lo merito (*siede al caminetto*). Mi lacrimano persino gli occhi. A quest'ora sono tutti intorno al fuoco... Prego, signora Giulia, continui le sue faccende; le mie chiacchiere le sentirà lo stesso. (*Si volta*) Salute, dottore.

PAOLO

Salute. Finisco qui...

DON GAETANO

Fate, fate, non voglio disturbar nessuno... (*a Giulia*) e tanto meno gli scienziati che non devono perdere il filo delle grandi idee. Anch'io compongo i miei sermoni dopo pranzo: mi riescono meglio... L'ultimo poi, quello sull'astinenza, non era quasi un capolavoro? Non dico per lei, ma per quegli zotici cui li devo recitare... Sicuro, sicuro: questa sera abbiamo sfidato i rigidi elementi per la nostra buona amica...

GIULIA

Molto gentile.

DON GAETANO

Dica piuttosto che sono un gran bighellone, malgrado gli anni. D'altronde in questo paesaccio fuori del mondo non c'è da far di meglio: si sta delle giornate intere con le mani sul ventre e il naso al vento a guardare il tempo che passa. A me fa l'effetto che sia l'aria istessa che ci istupidisce. Pare a lei?

GIULIA

Noi donne si ha così poco tempo da pensare che non ci resta quello d'accorgerci dei brutti effetti dell'aria.

DON GAETANO

Creda a me, signora; l'aria fina farà bene ai polmoni ma niente al cervello. Qui si campa come tanti Matusalemme, ma si cresce altrettante zucche di prima qualità... Eh, il mio sogno!... basta.

GIULIA

(*per stornare il discorso*) Sua sorella va meglio?

DON GAETANO

Che Iddio l'abbia nella sua santissima misericordia: ogni buon cristiano non può fare a meno di augurarglielo. Se quell'anima ha dei peccati, gli ha già purgati tutti in questi anni di letto... Ah, che brutto male la paralisi!

GIULIA

Povera donna! Io sarei venuta a trovarla, ma...

DON GAETANO

Capisco; oramai è inutile per essa e una pena per gli altri. Son più di cinque anni che soffre a quel modo, senza nessuna speranza per noi: il dottore l'ha detto chiaro... Eppure, crede, signora Giulia, che malgrado tutti i patimenti quell' infelice si attacca ogni giorno di più alla vita? Vi son delle volte che non vuole chiuder gli occhi a dormire nella paura di non avere a riaprirli più.

GIULIA

Ognuno porta la sua croce.

DON GAETANO

La propria e quella degli altri: un calvario dove tutti son Cirenei di necessità. Ma che davanti alla morte debba prendere un così gran valore questa vitaccia? Sarebbe un bel pensiero per le poche giornate che mi rimangono.

LA SERVA

(*torna e va a bussare ai vetri dello studio*)

GIULIA

Chi è?

LA SERVA

È il ragazzo della Pasqua che sta male.

DON GAETANO

Quel monellaccio...! Sfido, si butta tutto sudato nella neve... Hanno la pelle dura, ma fanno trottar la gente per un raffreddore.

PAOLO

(*che si è messo mantello e cappello abbassa il lume, esce dallo studio e va a stringere la mano a don Gaetano*) Fatele ancora un po' di compagnia. (*A Giulia che gli rialza il bavero e lo copre amorosamente*) Torno subito; sono due passi. (*Via con la serva*).

SCENA III.

Giulia e don Gaetano

DON GAETANO

Buon mestiere anche quello lì: mai un momento di pace. Invece di medico, di prete e di maestro ci vorrebbe chi so io in mezzo a questo branco di majali... Pardon.

GIULIA

Di pecorelle, voleva dire.

DON GAETANO

Sì, di pecorelle... indecenti. Non faccia smorfie al mio linguaggio, ma è proprio così. Anche in settimana tre nati senza padre e senza sacramento... roba fatta di maggio alla campagna: poi chi raccoglie è l'ospedale e chi fa le spese è il comune già carico di debiti per questo... Una vera indecenza; ho ragione o no?

GIULIA

È povera gente.

DON GAETANO

Bella scusa la sua e bel rimedio alla miseria quell'altro! Poi le ragazze vanno fuori e portano pel mondo la bella fama che godono.

GIULIA

Ebbene, lo trovi lei il rimedio.

DON GAETANO

Io? e dove lo pesco? Si ha un bel predicare e minacciar fulmini, che non vengono mai, e portare esempi dal casto Giuseppe alla Lu-

crezia romana; “vox clamantis in deserto„, parole buttate al vento. Sono un pastore disgraziato. Il rimedio l'avrebbe la guardia campestre, una buona scarica di pallini ogni volta... e a proposito. Allora sì, cioè forse... Ce l'hanno nel sangue e felicenotte.

GIULIA

Con l' istruzione e con l'educazione s'arriverà a risultati migliori. Prima di tutto è l'ignoranza e la selvatichezza che bisogna distruggere.

DON GAETANO

Allora mai.

GIULIA

Perchè?

DON GAETANO

Gliel' ho detto che sono tante zucche cresciute al sole ed il “salis sapientiae„ non ha presa, nemmeno quello del battesimo.

GIULIA

Eppure....

DON GAETANO

È inutile farsi delle illusioni; glielo dimostro subito. Non c' è buco d' Italia che non abbia avuto per amore o per forza il proprio bravo grand'uomo e relative lapidi e monumenti. Qui c'è una lapide? Qui c'è un monumento? Qui solo dall'epoca remota che hanno avuta la cattiva idea di fondare il paese, mai niente, neanche un cane che si sia portato una spanna più in su degli altri: di padre in figlio uno peggio dell' altro infino al giorno del giudizio... una vera Beozia. È l' aria. (*Pausa*) Anche il governo ci abbandona, cioè ci tiene legati con un filo telegrafico e nient' altro... La ferrovia? Non c'è stato deputato che abbia avuto il coraggio di prometterla... Qui tutto arriva in ritardo e noi siamo gli ultimi...

GIULIA

Beati gli ultimi, essi saranno i primi...

DON GAETANO

.... ad andare all' inferno: è il meno che può capitare. Io arrossisco d'essere montanaro e compiango lei ed il dottore che sono venuti a finire qui, loro così giovani, così padroni dell'avvenire e da cui io vecchio ho imparato tante vecchie cose che ancora adesso mi sembrano novità. — Eh, se loro volessero...

GIULIA

(*si alza e va a deporre alcuni capi di biancheria. Nella sua mossa è evidente lo scopo d' interrompere il discorso di don Gaetano*).

DON GAETANO

(*tra sè*) Eppure il mio grand'uomo deve venir fuori da loro; nessuno me lo leva di testa. — (*Pausa*) Quand' è che il dottore pubblicherà la sua opera?

GIULIA

Non so.

DON GAETANO

Io non vedo che quel momento. È molto che ci lavora.

GIULIA

(*tristemente*) Da quel brutto giorno.

DON GAETARO

E... non si può saper niente?

GIULIA

Egli non ha piacere che mi occupi de' suoi studi. D'altronde che ne potrei capire? Scrive più per distrarsi e ne ha davvero bisogno. Vede anche lei com' è invecchiato da allora.

DON GAETANO

I dolori contano più degli anni.

GIULIA

Molto di più.

DON GAETANO

Ma la fede e la rassegnazione devono essere più forti di qualunque dolore.

GIULIA

Per chi sa rassegnarsi. — Ah, don Gaetano, vi sono delle ferite che nulla può sanare.

DON GAETANO

Quando il pensiero vi si fermi tormentosamente, facendo dimenticare ogni altra virtù cristiana. Chi si volta indietro, non va avanti; chi va avanti distrugge il passato.

GIULIA

Questo non voglio, questo non posso. Nella mia vita non c' è che un giorno: che m' importa del resto?

DON GAETANO

Ciò l’allontana da Dio.

GIULIA

(*come con un’imprecazione*) È Dio che si è allontanato da questa casa.

DON GAETANO

(*interrompendola amorevolmente*) Signora Giulia, sono bestemmie che le fanno torto. Non discuta col cuore d’una madre: ma tenga a mente che colui che soffre non ha il diritto di ripetere alla giustizia divina chi ha cessato di soffrire.

GIULIA

(*trattenendo un grido*) Nessuno mi può impedire di piangere e di invocare mio figlio.

DON GAETANO

(*le prende la mano con grande tenerezza*) No, nessuno ; ma la vorrei vedere un’ altra volta felice. Volevo tanto bene anch’ io a quel povero piccino e, quando avvenne la disgrazia, ho sofferto come loro, ho pianto anch’ io.... lei ha visto. Io non so come si amano i figli, ma il mio sentimento doveva essere così... In lui avevo messo tutto il mio affetto di vecchio e tante speranze... nè mi sarei ingannato, signora Giulia. Non era il primo della scuola, lui, il più piccolo ? lui così fine, così grazioso, pareva avesse negli occhi e sulla fronte la sapienza di tutti , anche la nostra.... Caro! (*asciugandosi gli occhi*) Non pianga, signora Giulia ; la volontà di Dio ha le sue ragioni oltre la ragione degli uomini ed il cuore dei genitori.

GIULIA

(*buttandosi sulla tavola tra i singhiozzi*) No no, non è giusto.

SCENA IV.

Detti e Paolo

PAOLO

(*torna, accorre da Giulia*) Che hai ? (*a don Gaetano*) Che ha ?

DON GAETANO

Si calmi, signora Giulia.....

GIULIA

(*c. s.*) No, non è giusto.

PAOLO

(*bruscamente a Don Gaetano*) Le avete parlato....?

DON GAETANO

Contro la mia intenzione... Volevo confortarla...

PAOLO

E ve n'ho pregato le cento volte....! (*Solleva Giulia, le asciuga gli occhi*) Sai quanto dispiacere mi rechi, sai che non voglio.... Non piangere più... Egli l'ha fatto a buon fine... Non bisogna essere sempre così triste.... È inutile piangere... Giulia, non voglio.

GIULIA

(*cercando di rimettersi*) Ecco... compatite la mia debolezza... Sono una donna...

DON GAETANO

Mi sento mortificato. confuso.... Ma vi sono dei sentimenti che salgono dal cuore alla bocca e non si riesce di trattenerli... Vojaltri siete come la mia famiglia; io vengo qui spesso, perchè... perchè tra voi mi sollevo lo spirito.... Vorrei che la sventura non avesse mai bussato alla vostra porta, oppure.... oppure che uscisse con me.... Una più, una meno...! Io son vecchio e il voto dei vecchi ha sempre valore....

PAOLO

(*stringendogli la mano*) Don Gaetano, voi siete un'anima pia e generosa: ma Giulia non ha la forza di seguire le vostre ragioni. Dove l'unico rimedio è il tempo, le parole riescono inopportune.

DON GAETANO

Voi. dottore, dite bene... Già, è così... (*volendo esser gaio*) E lei, signora Giulia, un'altra volta... ecco, un'altra volta multa a chi incomincia... Questi vecchi sono dei grandi imbecilli... (*vuol ridere, ma si sente la profonda amarezza*).... io più di tutti.

PAOLO

Non accusatevi troppo don Gaetano; ci costringerete a farvi delle scuse e non la finiremo più. (*Si spoglia*)

GIULIA

(*aiutandolo*) Cos'ha il figlio della Pasqua?

PAOLO

Niente; un po' di febbre. Domattina starà meglio di noi.

DON GAETANO

L'avevo detto; è un ragazzino che ha più bisogno della frusta che delle medicine. L'altro ieri ha preso a pallate di neve le nicchie dei

santi sul frontone della chiesa, e quando lo scaccino lo afferrò per le orecchie, si mise a piangere, protestando che la sua intenzione era sol quella di lavar loro la faccia, figlio d'una...... Pasqua!

PAOLO

Un iconoclasta, dopotutto. Anch' io da bambino facevo di queste monellerie.

DON GAETANO

E le continuate a fare sui libri.

PAOLO

Per carità, non entriamo in discussione. Preferisco una buona tazza di caffè. E voi?

DON GAETANO

Veramente non la meriterei; ma se la signora Giulia me la offre, non sarei tanto sgarbato....

GIULIA

Ben volentieri! (*via dalla comune*)

SCENA V.

Paolo e Don Gaetano

PAOLO

(*dopo una breve pausa alludendo a Giulia*) Sapete in che stato ella è; bisogna risparmiarle ogni più piccola emozione.

DON GAETANO

Capisco; ma io voglio persuaderla, toglierla da quel dolore che la distrugge. L' abbattimento peggiora la sventura e chi non osa affrontarla è come colui che si lascia uccidere per non difendersi.

PAOLO

Vi sono nella vita momenti in cui l' anima s' arresta come davanti ad un ostacolo insormontabile, momenti che occupano uno spazio di tempo così grande, che tutto il resto rimpicciolisce e scompare. Noi non dobbiamo ricordar mai quel bambino, come non fosse esistito mai. Se prima v' ho trattato duramente, ora vi è chiaro il motivo e non me ne vorrete male.

DON GAETANO

(*con trasporto*) Dottore...? — Vogliamo arrivare ad uno scopo per due strade diverse; la mia ignoranza m' ha fatto prendere la più pe-

ricolosa.... e mi fermo. — Ma la perdita di un figlio è un vuoto così grande che non basti l'amore a colmarlo?

PAOLO

(*eccitandosi*) Tutta la vostra fede basterebbe a riedificare un'altare distrutto? In questa solitudine straniera, dove la necessità mi ha buttato ed il dovere mi tiene, Giulia è tutta la mia fortuna. Guai se la perdo! È il mio altare che crollerebbe.

DON GAETANO

Via, il pericolo è ben lontano.

PAOLO

Credete?

DON GAETANO

Essa s'attacca a voi come l'edera all'olmo; fin che questo sfida forte e superbo le tempeste, quella cresce e l'avvolge tenace e tranquilla.

PAOLO

Sì, io sono forte.... (*battendosi la fronte*) Ma che battaglia di nuove idee e di vecchi sentimenti! Idee maturate qui, dove l'avvenire va di giorno in giorno travolgendosi nel passato, qui dove una falsa pietà costringe a combattere la morte per coloro cui sarebbe maggior sventura il cessar di soffrire. Non avete mai sognato di precorrere i tempi a cavallo dei secoli e di veder da lontano una gente diversa da noi?

DON GAETANO

Più che un sogno è una curiosità.

PAOLO

Per me no.

DON GAETANO

È la ragione del libro che state scrivendo?

PAOLO

Appunto. Prima era un concetto vago, inconcreto, ora è una affermazione netta, precisa. O una grande verità o una spaventevole pazzia; io sono in questo dubbio angoscioso.

DON GAETANO

(*con ingenua ammirazione*) Ah, e quando sarà vinta questa battaglia omerica?

PAOLO

Chissà? Forse non basteranno mille anni: io vorrei rivivere allora.

DON GAETANO

Per godere del trionfo della scienza?

PAOLO

Non è questa che invoco, è la coscienza.

DON GAETANO

(*sorpreso*) Ed occorrono più di mill' anni per un caso di coscienza? Evvia, la giustizia di Dio vi ha già provveduto col purgatorio. Arrivate in ritardo.

PAOLO

Se non sono arrivato troppo presto.

DON GAETANO

(*colpito*) Che dite, dottore?

PAOLO

Dico che bisogna avere il coraggio di fare ciò che oggi si ha solo la sincerità di esprimere.

DON GAETANO

Corbezzoli, incomincio a non arrivare all'altezza della vostra verità. Portatemi su d'un terreno pratico che non ci starò a disagio. Sapete che io sono di quelli che muovono un passo dietro l'altro, piano piano.

PAOLO

(*che vede tornar Giulia col caffè gli fa cenno di tacere*)

SCENA VI.

Detti - Giulia

DON GAETANO

(*a Giulia, scherzoso*) Dovevi ascoltare i nostri bei ragionamenti su quel che succederà alla fine del mondo... Io non so chi le ha dette più grosse.

GIULIA

(*servendo*) Dio mi guardi dalle vostre discussioni: finite sempre dove avete incominciato.

DON GAETANO

Appunto per questo si discute. Poco zucchero.

GIULIA

Così ?

DON GAETANO

Grazie.

GIULIA

(*a Paolo*) E tu ?

PAOLO

No.... Dammi ancora un bicchiere di vino.

GIULIA

Sei pallido... Non ti senti bene ?

PAOLO

Sto benissimo. Dammi il vino ; che c' è di strano?

GIULIA

Come vuoi. (*Eseguisce*)

PAOLO

(*a don Gaetano*) Non ve ne offro ; so che siete astemio.

DON GAETANO

È una delle mie poche virtù.

PAOLO

Oh, Cristo lo considerava suo sangue !..

DON GAETANO

Forse perchè allora il vino era puro.

PAOLO

Ed oggi non è nemmeno sincero. L' artificio ha vinto la natura in ogni dove.... Peggio per noi ! (*beve*)

GIULIA

(*piano a don Gaetano*) Lo sconsigli ; egli beve troppo.

PAOLO

Eppure il vino ha ancora una virtù : dà, come la speranza, un'illusione, e per quanto fallace essa sia, è sempre un buon compagno nel cammino della vita.

DON GAETANO

Ma spesso si va meglio soli che male accompagnati.

PAOLO

(*versandosi ancora da bere*) Del resto tutto il mondo è una ubriacatura, i soldati s' ubriacano all' odore della polvere, i poeti nello sguardo delle innamorate, gli scienziati nella affannosa ricerca del vero, gli imbecilli nella beatitudine del falso....

DON GAETANO

Io non mi sono ubriacato mai di nulla.

PAOLO

E illuso mai?

DON GAETANO

Molto.

PAOLO

Eravate ubriaco. (*Beve*) Alla vostra salute.

GIULIA

(*c. s. supplichevole*) Don Gaetano, lo persuada....

PAOLO

A voi fa meraviglia udir di queste cose, eppure sono semplici, lo provo. Voi, per esempio, v'illudete che le vostre azioni siano consone ai vostri sentimenti.

DON GAETANO

Lo sono.

PAOLO

Ebbene no.

DON GAETANO

(*con crescente sorpresa*) Cioè?

PAOLO

(*sta per rispondere, ma vedendo Giulia, s' interrompe e si versa un terzo bicchiere*) Avrò tempo di dimostrarvelo... Non guardarmi a quel modo, Giulia: io discorro... (*beve*)

DON GAETANO

Dottore, è la prima volta che vi vedo vuotare tre bicchieri di seguito!

PAOLO

Tre? Non me n' era accorto, parola d'onore (*a Giulia*) E tu perchè non mi hai avvisato? Tre bicchieri!... Porta via. (*Mentre Giulia

eseguisce, a don Gaetano) Ho bisogno di bere... l' arsura è qui —*(si tocca la testa)*.

DON GAETANO

Ah, è male.

PAOLO

È necessario... Avete fatto bene a venire questa sera : devo parlarvi.

DON GAETANO

Siete un pò eccitato.

PAOLO

Ma che ! (*Abbracciando Giulia*) Ti allarmi bambina mia, perchè prendo dei brutti vizi : ma la colpa è tua che non mi sai dire di no...

GIULIA

Io prego soltanto...

PAOLO

Non basta ; anche don Gaetano prega e non ottiene mai quello che desidera. Bisogna essere energici, sapere imporsi ; e tu sei troppo buona...

DON GAETANO

Tenga a mente, signora Giulia. Giuditta ha vinto Oloferne e Dalila ha debellato Sansone.

PAOLO

Ah no : quelle tradirono e Giulia non mi tradirà mai... Io l'adoro.

GIULIA

(*raggiante*) Si ?...

DON GAETANO

Che Iddio vi benedica, figliuoli miei ! (*Pausa - Giulia raccoglie le tazze ed esce dalla comune*)

SCENA VII.

Don Gaetano e Paolo

PAOLO

(*cammina a gran passo, poi fermandosi di colpo davanti a don Gaetano bruscamente*) Ditemi : il liberare chi soffre è delitto ?

DON GAETANO

Liberare come ?

PAOLO

Uccidendo.

DON GAETANO

(*indietreggiando involontariamente*) Che vi passa per la testa?

PAOLO

(*rifà qualche passo, poi di nuovo*) Qual' è il sentimento che ci guida verso gli infelici?

DON GAETANO

La pietà.

PAOLO

Come la intendete?

DON GAETANO

Nel senso più naturale di conforto, di sollievo, di aiuto...

PAOLO

E quando il conforto, il sollievo, l' aiuto, quando tutto ciò riesca inutile...?

DON GAETANO

La pietà non ha confini.

PAOLO

Ah, voi sfuggite alla questione, perchè tutto quello che noi possiamo ha un limite: una cosa, l' unica, la fede l' avete imprigionata nel dogma.

DON GAETANO

Non tornate a bestemmiare.

PAOLO

Ecco la scomunica alla verità, se pur essa esiste. Voi siete onesto e potete ascoltarmi senza precipitare un giudizio. Vi dirò qual' è la pietà che io ho conosciuta allo spettacolo quotidiano delle miserie disperate e delle sofferenze insanabili. Mi ascoltate?

DON GAETANO

Sì.

PAOLO

(*va alla comune per assicurarsi che Giulia è lontana; torna avanti e siede presso don Gaetano. A bassa voce, misteriosamente*) L' ho conosciuta al letto degli incurabili, nella cella dei pazzi, in mezzo agli idioti; ed ogni giorno mi è apparsa più evidente, più giusta per essere veramente umana. Là mi sono convinto della falsa retorica dei vostri sentimenti, per cui si coltiva una vittima con uno scopo ben diverso da quello che si ottiene. — Mi ascoltate? — Per non voler

essere carnefici noi diventiamo aguzzini; non è ciò ripugnante? Sopprimendo si compie una legge, tormentando si va contro a tutte le leggi. La distruzione è una necessità, il martirio una crudeltà inutile. Sono logico?

DON GAETANO

Vi aspetto alla conclusione.

PAOLO

Non l'avete fatta?

DON GAETANO

Voglio udirla da voi.

PAOLO

(*si alza, concitato*) È forse per colui che soffre inutilmente che noi con ogni artificio gli prolunghiamo e vita e patimenti? O è il nostro feroce egoismo, l'innato istinto della conservazione che riversiamo spietatamente su colui pel quale la conservazione è un danno? Dov'è la carità, dov'è la pietà in questa lotta contro la fine del dolore? Ma voialtri stessi non chiamate la morte una liberazione?

DON GAETANO

Quando venga da Dio.

PAOLO

E qual'è la differenza tra questa ed ogni altra nel risultato? Qual'è il valore di una cosa che si aspetta e non si ha il coraggio, il buon senso di ottenere immediatamente? La legge di selezione è nella natura.

DON GAETANO

Lasciamole alla natura.

PAOLO

No, chè noi ci opponiamo.

DON GAETANO

(*ridendo*) Con la scienza?

PAOLO

Essa è il mezzo non la ragione.

DON GAETANO

E la ragione?

PAOLO

Il nostro egoismo.

DON GAETANO

Anche gli spartani avevano una certa legge.

PAOLO

Esagerata nell' applicazione, logica nel principio.

DON GAETANO

(*scoppiando in una risata spontanea*) Ah ah, il nostro misero torrentello che diventa un Taigete!

PAOLO

(*con scoraggiamento*) Non mi si vuol capire.

DON GAETANO

Anzi, v' ho capito benissimo, la teoria non è nuova e voi la sognate già in pratica. Io non vi starò a contraddire, perchè i castelli in aria sono i più facili ad edificarsi ed i più difficili a demolirsi. Ma se vi domandassi chi stabilirà esattamente il termine da dove abbia ad incominciare la vostra pietà..?

PAOLO

Il termine... è dato dalla scienza.

DON GAETANO

Con quale sicurezza? Il saldo principio d' oggi non potrà essere domani un gravissimo errore?

PAOLO

No; ciò che è distrutto nell'organismo non si ricostruisce più. È passato il tempo dei miracoli.

DON GAETANO

Può darsi. Ma allora avete dimenticato una cosa, la più essenziale, quella che toglie le ali alle fantasticherie ed è più forte di tutte le ragioni.

PAOLO

Quale?

DON GAETANO

Quella che, come il vino che avete bevuto, dà il miglior compagno nella vita....

PAOLO

(*interrompendo con violenza*) Non sono ubbriaco.

DON GAETANO

E chi v' ha detto ciò? Io non nego che teoricamente possiate so-

stenere la discussione, ma nel momento di opporvi praticamente alla speranza vi vorrei vedere. Spes ultima dea; essa non abbandona che i sepolcri.

PAOLO

È per quest' ultima dea che si deve prolungare un' agonia durante la quale l' unico che speri nella salvezza è colui che muore?

DON GAETANO

Appunto.

PAOLO

Ed a chi giova?

DON GAETANO

A tutti ed a nessuno: è un bisogno.

PAOLO

E quando uno che non può salvarsi dalla morte, grida fra gli spasimi " fatemi morire ", perchè la nostra pietà non gli rende tosto questo servigio supremo?

DON GAETANO

(*trionfante*) Perchè grattando ben bene in fondo ad ogni disperazione troveremo sempre un briciolo di speranza: come in fondo ad ogni sicurezza si trova sempre un rimasuglio di dubbio.

PAOLO

(*alzando le spalle*) Questo è giocar di parole, non è rispondere: Ebbene prendo un altro caso, quello di vostra sorella. Tutto il vostro affetto per essa, tutti i vostri ed i suoi briccioli di speranza tolgono uno solo degli orribili patimenti che straziano i suoi giorni?

DON GAETANO

Siete brutale.

(*continua*)

Silvio Zambaldi

Tip. Melfi & Joele — *Palazzo Maddaloni* — *Napoli*
Caratteri fusi apposta per l' uso della RIVISTA alla fonderia Wilhelm Woellmers — Berlin Sw.

Fondatore responsabile — Gaspare di Martino

RIVISTA

Teatrale Italiana

(D'ARTE LIRICA E DRAMMATICA)

Anno V. - Vol. 10 - Fasc. 6 - Dicembre

ITALIA, 1905.

INDICE DEL DECIMO VOLUME

Commedie esotiche del Goldoni

Il Goldoni stesso dice, e dice il vero, di aver tratta dalla *« Storia delle Nazioni »* del Salmon la notizia dei costumi persiani, non la favola che è d'invenzione sua (1). La scena è in Ispaan, capitale della Persia, in casa di Macmut, ricco finanziere, e propriamente *in un atrio che introduce al serraglio di Tamas.* Così dice la breve didascalìa. Tamas è figlio di Macmut, e a lui il padre ha destinato in moglie Fatima, figlia di Osmano, potente guerriero tartaro, l'ira del quale è terribile. La sposa deve arrivare a momenti, ma Tamas è tutt'altro che lieto; egli ama già da qualche tempo una sua schiava giovanetta e bellissima, Ircana. Colle leggi musulmane questa non sarebbe una grave difficoltà: Fatima ed Ircana potrebbero vivere d'accordo sotto il medesimo tetto, ma Ircana è di un temperamento fiero, orgoglioso, inflessibile; ella si accende di una gelosia indomita e selvaggia, dichiara risolutamente che non si adatterà a servire la sposa, e nemmeno a convivere in parità di condizioni con lei. Fatima, al contrario, d'un carattere prudente e dolce, benchè si vegga noncurata dal marito, vilipesa da una schiava, si rassegnerebbe volentieri a cedere il suo posto e la sua dignità pur di evitare l'onta di un ripudio; ma il padre, Osmano, se ne sdegna fortemente, ed è pronto a far valere anche colle armi i diritti della figliuola. Ed ecco in questo fatto un' allusione evidente alla sottomissione della signora Gandini e alle furie del marito. Avviene una serie d'incidenti per cui si passa più volte, fino a stancarsi, da una scena patetica e lagrimevole, a una tragica e fiera; finchè Ircana, accecata dalla gelosia, vuole uccidere il tanto amato Tamas. Fatima

---

(1) Mém. T. II, ch. XVIII

lo salva, e generosamente salva anche Ircana dalla pena in cui incorrerebbe. Questo tratto generoso le acquista l' amore del marito. Ircana, avuto in compenso il poco gradito dono della libertà, abbandona desolata e compunta la casa di Macmut.

Ecco l'argomento della prima commedia: era naturale che il pubblico si domandasse: dove andrà Ircana? Sarà sincero e durevole l'amore troppo subitaneo di Tamas per Fatima?

Che ben a ragione il pubblico ne dubitasse lo dimostra la commedia seguente, « *Ircana in Julfa* ».

Ircana in abiti maschili giunge a Julfa, ed è comprata da un mercante armeno. Questo mercante sa chi ella è, ma, per non destare la gelosia della moglie, la introduce in casa come uno schiavo giovanetto. Tutta la commedia è fondata su questo equivoco: in casa dell'armeno sono parecchie donne, e tre di esse, la moglie, una cognata e una nipote si lasciano commovere dalla bellezza e dalla malinconia del giovanetto, e se ne invaghiscono perdutamente: ognuno dal canto suo cerca d'ingraziarselo con ogni specie di gentilezze. La situazione è così comica che, malgrado la sua profonda tristezza, Ircana non può fare a meno di sorriderne. Quando l'inganno si scopre, le donne deluse e stizzite, diventano feroci contro Ircana, ma sopraggiunge opportuno Tamas. L'antico amore non ha tardato a pungergli di nuovo il cuore; un amico lo ha liberato dal fastidio di Fatima, sposandola in vece sua, sicchè parrebbe che per Ircana e Tamas ogni guaio sia finito, come finita è la seconda commedia. Ma l'apparenza inganna: vi sono nuovi imbrogli e una terza commedia.

Dapprima è Macmut che, fieramente sdegnato col figlio e con Ircana, li respinge; poi, quando egli si è piegato a perdonare ed accettare il fatto compiuto, è ancora Ircana che dà nelle smanie della gelosia, perchè Fatima, sebbene divenuta moglie di Alì, resta ancora in casa di Macmut, che le ha posto affezione, e non la lascia andar via. Ma ben presto sopravviene un guaio peggiore. Osmano, irritato per quella sostituzione amichevole di mariti, assedia co' suoi Tartari la casa, e vuole la morte di Tamas.

Combattimenti, eroismi, riconciliazioni a destra e a sinistra; tutto finalmente si aggiusta, e Ircana può proclamare dalla ribalta:

Ecco che lieto han fine le avventure d'Ircana.

Come si vede, la favola non è gran cosa: è tutto un succedersi d' intrighi, un annodarsi di circostanze, che in un momento paiono snodarsi felicemente, e poi s'imbrogliano peggio di prima.

La passione dominante in queste tre commedie è la gelosia, la ge-

losia orientale resa poi famosa da tutta una letteratura di ballate e novelle romantiche. È un demone fiero, implacabile che si tormenta e tormenta, che dà una forza straordinaria alla persona di cui s'impadronisce, che le dà tale gigantesco rilievo da gettare nell'ombra ogni altra figura. Tutta l'attenzione è concentrata su Ircana, sulla povera schiava che, amata e amante, è sul punto di essere posposta a una sposa legittima.

A questo pericolo ella scatta su indomita e fiera, il Gozzi dice *bestiale*, (1) pronta a tutto, perfino al delitto; pare che per la gelosia abbia dimenticato tutto, perfino il suo amore. È una passione ritratta in tutta la sua violenza, in tutte le sue fasi, e queste tre commedie equivalgono, sotto questo rispetto, a uno studio psicologico vero e proprio: una sola passione vi è analizzata in tutti i suoi momenti, in tutta la sua tormentosa ossessione.

Ma si eccede nell'enfasi declamatoria: questa passione è così seria e profonda che volge quasi al tragico. È questo il carattere di quel genere di commedie, caduto oggi in disprezzo, che in Francia si chiamò la *comédie larmoyante*, e che raggiunse l'espressione sua più tipica nelle commedie di Nivelle de la Chaussée. In Italia si chiamò, per consenso al modo francese, *commedia lacrimevole*, ed ebbe più tardi il suo principale sostenitore in quel Giovanni de Gamerra, livornese, che, oggi dimenticato, parve ai suoi tempi essere stato chiamato all'alto destino di fondare un nuovo teatro nazionale italiano. Il Goldoni lo aveva preceduto con parecchie commedie, tra cui la trilogia persiana di cui ci occupiamo.

La passione dunque che vibra in queste commedie è essenzialmente seria, tanto seria che la comicità che pur deve esservi non deriva per nulla dalla passione dominante; ma da argomenti estrinseci e secondarii, ed è essa stessa molto secondaria.

Questa passione seria, forte, quasi violenta costituisce un'eccezione nel teatro goldoniano. Uno dei difetti che più spesso si rimprovera ai caratteri goldoniani — lasciamo stare se giustamente o no — e specialmente agli innamorati è la tepidezza. Il Cuman, (2) nel suo studio sulla riforma del teatro comico italiano e Carlo Goldoni, eccettua solo le due figure di Eugenia e Fulgenzio nella commedia «*Gli innamorati*», che, *piccosi*, *puntigliosi*, *stravaganti*, sono secondo lui,

---

(1) Memorie inutili della vita di Carlo Gozzi scritte da lui medesimo e pubblicate per umiltà. In Venezia dalla stamperia Palese 1797. Tomo I, pag. 279.

(2) Arpalice Cuman. La riforma del teatro comico italiano e C. Goldoni. Ateneo Veneto 1899-1900.

i soli innamorati che meritino davvero questo nome. Forse le eccezioni da farsi non sono queste due solamente, ma certo non molto più numerose, e l'amore nelle commedie goldoniane è il più delle volte assai languido.

È incredibile la facilità con cui una Rosaura qualunque, innamorata a suo modo di Florindo, si accomoda lì per lì, tamburo battente, a sposare invece Lelio, giacchè Florindo le è sfuggito di mano; meno credibile ancora è l'indifferenza con cui accoglie questo curioso baratto!

Eppure questa è una delle soluzioni più comuni degl'intrighi goldoniani.

Questo fatto è stato notato anche dal Rabany; e l'Albertazzi, considerandolo come una delle cause della degenerazione e del rammollimento di quel tempo, ne ha tenuto conto in un suo breve studio di patologia goldoniana. (1) Ecco le sue parole: « ... frequenti i matrimonii senz'amore predisposti dall'interesse, o lì per lì conchiusi » con fallaci illusioni e speranze. Un affare pei figli di famiglia, un » passaporto dalla clausura domestica al mondo per le ragazze, il » matrimonio contrattuale fruttava come il senile in tal modo: » e cita alcune scene di una commedia, « *Il contrattempo* », in cui si vede una ragazza da marito, Rosaura, baloccarsi colla bambola, e fare e dire mille scempiaggini (2). Sicchè la tepidezza dei caratteri goldoniani è riconosciuta da tutti.

Ma nella trilogia persiana il difetto da lamentare è appunto l'opposto: Ircana è troppo impetuosa, e, colle sue smanie continue riesce in fine a stancarci; la sua passione ci è presentata sempre in uno stato di parossismo che può non essere anormale.

E potrebbe forse per l'Albertazzi esser questo un caso patologico di diverso genere da studiare!

In molte commedie il Goldoni ha dipinta la gelosia, perchè essa tra le passioni è delle più frequenti, come quella che raramente si scompagna dall'amore: inoltre è una passione tale che, se da un lato accieca chi ne è colto, dall'altro potrebbe dirsi che gli moltiplichi

---

(1) Vedi *Flegrea* Anno I, Vol. II, N. 2, 20 maggio 1899.

(2) Questi caratteri eccessivamente semplici abbondano nelle commedie del Goldoni, ma non mancano neppure in quelle di altri autori.

Chi non ricorda le Ingenue del Molière? Si vegga poi anche nelle commedie del Nelli, la figura di Semplicità p. e. nelle « *Serve al Forno* ».

Anche nella commedia dell'arte un tale tipo aveva trovato favore. Trovo nelle « *Astute semplicità di Angiola* » uno scenario inedito della raccolta napoletana notato il *lazzo della semplicità*.

la potenza visiva. Essa produce il curioso effetto d'ingrandire smisuratamente gli avvenimenti più insignificanti, e perciò è di natura comica di per se stessa. Un geloso che sospetta di tutto, che esagera ogni avvenimento più semplice, e vede un rivale in chi meno potrebbe esserlo, suscita in noi lo stesso sentimento di comicità che proviamo per Sancho Panza, quando lo vediamo per una notte intera tenersi sospeso su di una bucherella che egli crede un abisso. In ambedue i casi c'è quella sproporzione tra causa ed effetto che è fonte di tanta comicità.

Il Goldoni si è compiaciuto di dipingere questa passione in tutte le sue manifestazioni, e secondo i diversi tipi che può assumere. Ve n'è per tutti i gusti: alcune volte è priva di ogni fondamento perfino del fondamento dell'amore, come nel « *Geloso avaro* » : altre volte — e questo è il caso preferito — si fonda sopra un cumulo di combinazioni disgraziate che riescono a produrre l'apparenza della colpa: è la gelosia per equivoco, che troviamo nella *Gelosia di Lindoro* », nella « *Pamela maritata* », e in moltissime altre. Era il caso preferito, perchè si prestava a infinite scene comiche, ad equivoci arguti, e menava infallibilmente all'innocenza conosciuta e premiata, che, a quei tempi meno pessimisti dei nostri, pare fosse ritenuta la più perfetta delle soluzioni comiche, l'ideale che era quasi un dovere perseguire.

Vi è poi il caso della gelosia più che ragionevole: la colpa è certa, il tradimento è consumato. Ebbene che avviene allora? Prendiamo un esempio, altrimenti è difficile intendersi. Nella «*Moglie saggia* », che il Ferrari ha ripresentata sotto forme più moderne nel suo « *Amore senza stima* », che fa Rosaura di fronte al marito innamorato della contessa Beatrice? La gelosia passa in secondo luogo: in primo luogo c'è la saggezza della moglie in contrasto colla scapataggine del marito, la prudenza e la dolcezza dell'offesa verso l'offensore, ed il fine è lieto: la moglie saggia riesce a illuminare il marito traviato. La gelosia poco si manifesta, sono invece i virtuosi propositi, la saggezza costante e gli amorosi accorgimenti che fanno pompa di sè. E, come nella « *Moglie saggia* », accade anche nell' « *Uomo prudente* », in cui le parti sono invertite.

Ordinariamente dunque il Goldoni non tratta di proposito la gelosia che quando è irragionevole: quando ha dei saldi fondamenti la respinge in un posto secondario. In queste commedie però il caso è tutto diverso, e, volutamente, assai meno semplice del consueto.

Quando si dà il caso di una donna che usurpa l'affetto dovuto

ad un'altra, lo spettatore, il lettore sa da quale parte pende il diritto, e in cuor suo le aggiudica la lite. Ma qui si resta incerti ed esitanti. Sono due donne che si contendono l'amore di un uomo: Fatima e Ircana, e ambedue hanno dei diritti da accampare. La prima è la moglie legittima, ed ha inoltre in favor suo la dolcezza remissiva del carattere; dall'altro lato Ircana si fonda sul diritto tutto sentimentale, e perciò più facile ad esserle riconosciuto, della priorità dell'amore. Essa è la schiava, è vero, ma Tamas l'amava già da sei mesi, ma Tamas l'ama anche dopo avere accolta Fatima come sposa. Quando Ircana, per avvilire la sua rivale, le rinfaccia che Tamas l'ha sposata solo per ubbidire al padre, noi sentiamo che, se la cosa sta veramente così, per Fatima è già perduta ogni speranza, e presto o tardi dovrà esser vinta da Ircana. E forse la lite sarebbe da noi decisa con eccessiva facilità in favore d'Ircana, e perderebbe d' interesse, se a dividere i nostri sentimenti non venisse l'antipatia che in certi momenti c' ispira Ircana col suo orgoglio smisurato, col suo infierire inumano contro Fatima che ha già ceduto, coi suoi eccessi perfino delittuosi.

D'altra parte Tamas è tale da giustificare in certo modo la gelosia d'Ircana; egli non brilla per eccessiva fedeltà, ed Ircana ben lo conosce.

" Ma allor che un' altra donna venga con forza eguale
A disputarmi un *cuore che per natura è frale* „ (1),

ella dice fin dal principio: e neppure noi possiamo tardar molto ad accorgerci della sua debolezza. Nel primo atto della « *Sposa persiana* », nella prima scena, egli confida ad Alì la disperazione in cui lo getta il vedersi costretto dal padre a sposare Fatima, mentre ama già Ircana. Alì non capisce che ragione vi sia di disperarsi tanto; è brutta forse la sposa? Tamas non la conosce. Eh! dice Alì

" Almeno sospendete di dir che v'hanno ucciso
Fino che non vediate la nuova sposa in viso. „ (2)

Destramente gl'insinua il dubbio che Fatima possa essere più bella d'Ircana, e lo consiglia a vederla almeno prima di rifiutarla. E sapete qual'è la riflessione giudiziosa che fa Tamas appena rimasto solo?

---

(1) « *La sposa persiana* » Atto I, Scena IV.
(2) Ivi — Atto I, Sc. I.

" Quest'ultime parole non son d'ebrio o di stolto,
Ragion trovo in quei detti e la ragion m'ha colto.
. . . .
Chi sa che rimirando Fatima a faccia a faccia
Beltade in lei non trovi che mi diletti e piaccia?
Avrà questa d'Ircana non men le grazie sue.
Potrò se ambe son vaghe, amarle tutte e due „. (1)

E perchè no? Nel secondo atto poi dopo aver giurato e spergiurato ad Ircana che amerà lei sola, che ripudierà la sposa, quando si vede innanzi quest'ultima velata ancora, e ignota a lui, fa questo monologo veramente amletiano:

" Eccomi al gran cimento. Ah! quel ch'io temo in quella
È che d'Ircana sia più vezzosa e più bella,
E tanto in lei sorpassi beltà, grazia e costumi
Ch' io resister non possa al poter dei suoi lumi.
Arder mi sento in seno, e l' ho veduta appena....
Scoprasi il volto ignoto, escasi omai di pena. „ (2)

Fortuna per Ircana che Fatima è assai meno bella di lei! E riportiamoci alla realtà degli avvenimenti. Fatima, la sposa, era rappresentata dalla signora Gandini, Ircana dalla giovane Caterina Bresciani; sicchè gli spettatori non potevano trovare inverosimile che Tamas a una sposa di cinquant'anni preferisse una schiava di venticinque. (3) « *Gandini* » narra il Goldoni « *ne vouloit pas qu'on emplétât sur l'émploi de sa femme: il auroit eu raison, si Madame Gandini n'eût pas touché à sa cinquantaine: mais, pour éviter les disputes, je fis un rôle à la seconde Amoureuse, qui l'émporta sur celui de la premiere* » (4)

Questo il Goldoni lo dice con una cert' aria di trionfo; ma, se egli riuscì a dare la parte più importante all'attrice preferita, non riuscì — vedi il giudizio uman come spesso erra — al fine che s'era proposto di evitare le liti, chè anzi ne suscitò un vespaio: tanto meno poi riuscì a nascondere lo sforzo che aveva dovuto adoperare per conciliare insieme il desiderio di evitare le liti e quello di fare ad ogni costo trionfare la sua volontà.

Di questa specie di lotta la prima delle commedie persiane serba impresso nel suo organismo un suggello indelebile. Nel dualismo che vi si osserva, che divide l'attenzione e la simpatia dello spettatore tra Fatima ed Ircana, che le fa ondeggiare dall'una all'altra con una vicenda perenne e che finisce per stancare, noi vediamo

(1) Ivi — Atto I, Sc. II.
(2) Ivi — Atto II, Sc. VI
(3) Mém. T. II. etc.
(4) Mém. T II, ch. XVII, p. 151, 152

rispecchiati gli avvenimenti reali, e la condizione difficile e imbarazzante in cui si trovava il poeta di fronte alle due attrici.

Oggi, a tanta distanza di tempo, noi benchè ammiratori del Goldoni, abbiamo il diritto, anzi il dovere di essere severi nella critica di queste commedie, lontane per tanti rispetti dall'essere delle opere d'arte; oggi dobbiamo riconoscere che, oltre parecchi altri difetti, questo del dualismo, della duplicità della protagonista, nuoce assai alla commedia, perchè lascia trasparire troppo chiara la preoccupazione di serbar parallele le due azioni, di pareggiare tutti i pro ed i contra dei due personaggi, senza poi che uno di essi, possa, nel modo come è concepito, trovar nel proprio carattere la forza necessaria per reggere tanto a lungo al confronto dell' altro.

Tutto questo è dovere notare, ma, per non eccedere in severità, dobbiamo tener presenti le circostanze in cui si trovava il Goldoni.

Certo, a rigore, egli avrebbe potuto prescindere da queste circostanze e non cercare di adattarvisi, avrebbe potuto mirare ad un ideale superiore, di produrre cioè una vera opera d'arte, e non curarsi se fosse accolta bene o male.

Ma simili eroismi erano lontani dall' animo del Goldoni, e forse in questo caso avrebbero fatto più male che bene. Egli aveva bisogno di cattivarsi il pubblico, di rendersi padrone dell'ambiente, per poter poi tornare più tranquillo e sicuro all'assiduo e geniale lavoro della sua riforma; dell'applauso egli aveva bisogno questa volta, e non doveva imporsi da sè degli ostacoli, non doveva crearsi degli avversarii tra i suoi stessi attori. Teresa Gandini era la prima attrice, e, come tale, aveva dei diritti ben determinati e fissi, che non potevano essere violati senza venire ad aperte ostilità. (1)

D'altra parte il Goldoni sentiva quale potente alleato possedesse nella giovane e valente attrice Caterina Bresciani, e non poteva rassegnarsi a lasciare inoperoso in tali circostanze un tale personaggio, e neppure a trarre da esso un minor partito di quello che avrebbe potuto.

Egli dunque cercò di pareggiare in apparenza le due parti; ma in realtà riserbò maliziosamente la migliore alla sua prediletta. Di qui però hanno origine molte inconseguenze. Ireana è la vera protagonista, è il carattere meglio delineato, quello che dà un'impronta particolare a tutta la trilogia. Essa è bella, amata da Tamas, fornita di un carattere energico, e non si può dire davvero che i

(1) Mém. T.

suoi diritti non sappia farli valere; è lei che trionfa nell'opinione di tutti, nel cuore di Tamas, nella trilogia.

Come va dunque che Fatima si regge al confronto suo? Perchè si trascina per cinque lunghi atti, tra mille imbrogli, mentre la sua posizione è definita sin dal principio? Tamas non l'ama e non l'amerà mai, perchè essa non è tanto bella da fargli dimenticare Ircana.

Perchè dunque Fatima si regge ancora al confronto splendido della sua rivale? Perchè è lei che trionfa alla fine della prima commedia? Evidentemente perchè in Fatima il Goldoni vedeva la Gandini; alla Gandini spettava di diritto la parte della protagonista, e la protagonista alla fine di una commedia, per quanto lagrimosa, doveva pur finire col rasciugare il suo pianto, e ricevere il premio della sua virtù. Fatima infatti è buona, dolce, ragionevole, una di quelle virtù perfette che ci lamentiamo tanto di non incontrar nella vita, ma alle quali non facciamo mai troppo buon viso là dove solo possiamo incontrarle: nell'Arte. Per di più il Goldoni le ha concesso il prestigio di una nascita illustre: ella è figlia di un potente guerriero, è circondata da tutto il fasto e la pompa orientale, inoltre dice anch'essa di amare Tamas, di amarlo anzi da gran tempo, da quando cominciò ad avere lume di ragione. E sono oramai quindici anni che questo amore dura! Peccato che a tanta costanza Tamas non si commuova! Ma può egli credere, possiamo credere noi a un amore tanto tenace se Fatima si mostra tanto condiscendente, se con tanta facilità si adatta a cedere ad Ircana i suoi più incontrastabili diritti? Una simile rassegnazione non è nella natura umana; messo anche da parte l'amore, dov'è nella realtà la donna che abbia tanto poco amor proprio, così scarsa coscienza dei suoi diritti, della propria dignità da rassegnarsi prontamente a una condizione tanto umiliante? « Che gelosia posso destare io in Ircana? » ella chiede a Tamas:

> Teme ch'io le comandi? Non lo farò, il prometto.
> Ha timor ch'io l'insulti? No, le userò rispetto.
> La servirò (se lice servir ad una moglie
> Senza oltraggiar l'amato signor di queste soglie).
> Che vuol di più? Lo dica; farlo vi do parola.

Tamas risponde:

> Gelosa è del cuor mio: brama regnarvi sola.

E Fatima, con una tornitura accademica di frase:

> ..... Di sì bel regno l'arbitra non sono
> Voi sugli affetti vostri dar le potete il trono.

Questo è veramente troppo! Ma per fortuna è sempre col Goldoni che abbiamo a trattare: egli ben conosce il cuore umano, e, a temperare l'impressione troppo spiacevole che si potrebbe avere da questa scena, mette in bocca a Fatima la spiegazione della sua condotta:

Per me di morte stessa più barbaro è il dolore
Di cedere a una schiava del mio diletto il cuore:
Ma perchè ciò non segua, dir degg' io di volerlo,
E guadagnar lo sposo, mostrando compiacerlo.

Lo stesso procedimento il Goldoni adopera ogni volta che si accorge di aver ecceduto nel rappresentarci la rassegnazione e la dolcezza di Fatima. Egli sente il bisogno di spiegarcene le ragioni, di farci intendere che essa, più che una virtù spontanea, è quasi un'arte, un mezzo adoperato ad ottenere il medesimo fine a cui tendono le smanie d' Ircana.

Quando nel terzo atto (Sc. III) le due rivali vengono a contesa, si sente che il Goldoni è preoccupato dalla necessità in cui si trova di dare un sopravvento almeno apparente a Fatima. Questa, colla sua tolleranza, si tira addosso dall'audace rivale di questi complimenti:

Donna che soffre i torti è più vil d' una schiava.

Ed ella ribatte subito:

Qual torto se non m' ama sposo di te invaghito?

Nessun torto davvero! E più tardi ancora:

Ma se nei lumi tuoi merto maggiore io vedo,
Se Tamas compatisco, se amo il tuo ben...

« Nol credo » risponde risolutamente Ircana, e non ha torto. Chi non sente che qui Fatima è battuta completamente da Ircana? Ma la scena non poteva terminare così; non doveva Ircana uscire da questo contrasto con un' apparenza troppo apertamente vittoriosa; e la scena prosegue illanguidendosi, scolorendosi. Ircana eccede nell' ira e trascorre a parole; si offre così a Fatima l'occasione di sfoggiare il grande eroismo di succiarsi in pace altre ingiurie: ella resta corretta e impassibile.

Decisamente rischia di diventare troppo antipatica! Il Goldoni intuisce questo pericolo, e riesce abilmente a dissiparlo con una sola, breve scena d'effetto felice. Rimasta sola dopo il fiero assalto delle parole irose d' Ircana, Fatima sente quasi il bisogno di giustificare

a se stessa il suo contegno, di dirsi che è stato nobile ed alto. Si vede che le ingiurie l' hanno ferita profondamente, che l' ira compressa le ferve ora nel petto, che ella comincia a pentirsi di non aver rintuzzata l'audacia della schiava rivale; appunto perchè comincia a pentirsi ella dice:

> No, non vogl' io pentirmi d' aver sofferto in pace
> Senza cambiar le offese, senza insultar l' audace.

Segue poi una riflessione morale -- questa delle massime morali era una delle grandi noie del dramma lagrimoso — e poi ripiglia:

> Era di quella indegna ogni superbo detto
> Aspra, mortal ferita d' una consorte al petto.

Per una eccezione fortunata quanto rara questi sono anche due bei versi, un po' troppo sonori forse, ma ad ogni modo pieni di una certa armonia composta e dolente che ben si addice a chi con triste animo rivanghi tristi ricordi.

Quello che non si capisce è come Ircana, dopo aver caricata d'ingiurie la sua infelice rivale, possa andare a raccontare invece a Tamas di essere stata lei l' insultata. Non si capisce, perchè Ircana ci è rappresentata sempre sincera, orgogliosamente sincera, anche quando potrebbe giovarle il mentire, o il nascondere parte della verità. Sicchè questa calunnia contro Fatima costituisce nel suo carattere una vera e propria inconseguenza.

Abbiamo dunque visto in breve in quale aspetto ci si presenti il personaggio di Fatima nella « *Sposa Persiana* ». Quando il Goldoni potè fare rappresentare le commedie seguenti della trilogia, la Gandini era già partita per Dresda, e non erano più da temere le furie sue nè quelle del marito. Della libertà che glie ne derivava il Goldoni approfittò subito per sopprimere questo personaggio nella seconda commedia della trilogia, « *Ircana in Iulfa* », che, per questa soppressione, acquista una maggiore libertà di movimento, e una certa naturalezza agile che fa piacevole contrasto colla goffagine pesante delle altre due, e specialmente della prima. In « *Ircana in Ispaan* » il personaggio di Fatima si presenta di nuovo; ma *oh quantum mutatus ab illo!* Si ripresenta Fatima, intendiamoci, non la signora Gandini, non le sue pretensioni; benchè ancora dia ombra alla gelosia d' Ircana, non ne dà più certo alla Bresciani, attrice. Ella si contenta con buon garbo della parte secondaria che le è toccata, non si affanna per istare alla pari di chi le è troppo superiore, e tanto meno cerca di strapparle la palma. Ne deriva così

nella commedia un più armonico contemperamento di elementi; Fatima serve ora solo di contrasto ad Ircana, e nulla di assurdo è più nella sua azione. Essa rientra tra i personaggi secondarii, il carattere d' Ircana campeggia più liberamente nell' azione, e riceve un rilievo più deciso. È questo il carattere più importante della trilogia, il meglio concepito, e più accuratamente trattato. Esso risulta intero solo dal complesso delle tre commedie che ce lo presentano in tutte le occasioni, nelle varie attitudini che esso assume, pure serbandosi eguale a se stesso dal principio alla fine. Le altre figure restano scialbi fantasmi presto dileguati dalla luce del sole, essa sola si delinea creatura vera e viva, che intende e soffre, e tanto più soffre quanto più intende.

Ircana è d' animo naturalmente nobile ed elevato: ella si trova a disagio nella umiliante condizione di schiava, chiama crudeli i genitori che l' hanno venduta per avidità di danaro, e attribuisce ad essi la colpa delle sue sofferenze.

> Oh genitori ingrati, che al ciel mandaste i voti
> Non per mirar canuti della figlia i nipoti:
> Ma sol perchè, accresciuto alla beltade il vezzo,
> Ai comprator poteste vendermi a maggior prezzo!

Una certa rettitudine di mente che ella possiede la eleva al di sopra degli usi e delle leggi del suo paese, e glie li fa giudicare severamente:

> Strugger vorrei io stessa, strugger colle mie mani
> I perfidi, lascivi serragli Monsulmani!

Ella sente quanto la condizione di schiava abbia in sè d' umiliante, e sa che ad addolcirla solo l' amore può valere. Ma questo amore ella lo vuole intero ed indiviso; a dividerlo con un' altra donna non si rassegnerà mai, e non capisce come altra donna possa adattarvisi. Da questo specialmente deriva il suo disprezzo per Fatima: ella che mai cederebbe su di un tal punto giudica ipocrita Fatima che cede: sotto la sua apparente rassegnazione questa deve celare propositi ben rei, Ircana ne è certa, e più volte tenta di smascherare la sua rivale, e, quando non vi riesce, il suo stupore cresce, e insieme crescono l' ira e il disprezzo. Se ella potesse credere alla bontà vera della sua rivale, il suo tormento ne sarebbe accresciuto a mille doppii: infatti quando, alla fine della prima commedia, ella ha prove tali della generosità di Fatima da non poterne ragionevolmente dubitare, parte avvilita e confusa, senza aver avuto animo di rispondere una parola. Si sa che simili caratteri orgogliosi si vincono più facilmente colla generosità che colla violenza: Ircana

infatti è oppressa addirittura dalla generosità della rivale, e, per un momento cede e si allontana.

Lontana da quella casa, la violenza si cambia in tristezza, e la sua figura ci appare trasfusa di una maggior dolcezza. La libertà che una volta le avevano tolta le viene donata ora come compenso di un bene maggiore che le vien tolto. Ella non è più quella di prima, e della sua libertà non sa più che farne. Si dona spontaneamente a un ricco mercante armeno col solo patto che le sia risparmiata l'onta di un nuovo serraglio. Così ella crede di essersi assicurata una posizione tranquilla e onesta: l'armeno l'ama come un padre, ma quest'amore non basta a compensarla di quello che ha perduto.

Sono trascorse appena poche ore da che ella è in casa dell'Armeno, ed ecco che torna Bulganzar, l'eunuco che l'ha accompagnata a Julfa, e le narra che Tamas era per precipitarsi nel fiume. Qui appare un lampo di tenerezza in questo orgoglioso carattere. Ella si commuove: Tamas l'ama ancora? E dov'è egli? «Lo fo venire?» Interroga Bulganzar, ed Ircana:

. . . . Anima mia diletta.
Dove sei? Perchè tardi?

E basta. Sopravviene il ricordo dell'infedeltà di Tamas, e lo sdegno soffoca la tenerezza. Tamas le si presenta, ed essa lo carica di rimproveri, di dispregi per la sua debolezza e volubilità, infine lo scaccia. Il dolore la opprime poi più intenso ancora, e a sfogarlo neppure il conforto del pianto le è concesso. Ella non sa piangere:

Chi pianto non avrebbe, quando lo sventurato
Tamas testè partissi, da me a torto scacciato?
Così l'impegno mio, così volea l'amore:
E se non piangon gli occhi, piange di dentro il cuore.

Così Ircana ci appare, benchè di rado, sotto un aspetto più dolce e simpatico; oltre che di tutte le violenze il suo amore è capace anche di tutte le tenerezze; e, se questo lato più mitemente femminile del suo carattere non si manifesta molto, è perchè si tratta di un momento di lotta eccezionale; perchè, incontrando tanti ostacoli, ella sente la necessità d'indurire il suo animo alla lotta, e smettere ogni mollezza di sentimento. Ma, quando per caso la lotta si allontani, quando per un momento solo possa esser sicura dell'amore indiviso di Tamas, ella smette la fierezza, rallenta più dol-

cemente la tensione angosciosa dell'animo, e la sua bocca si schiude con un incanto imprevisto a parole più tenere.

Se ella non piange desidera di poterlo; e i suoi slanci di tenerezza non sono meno pieni, perchè subito soffocati dallo sdegno e dai sospetti.

Questo d'Ircana è un carattere concepito felicemente, e — dentro certi limiti — anche felicemente trattato. Meno che in qualche caso, ella si mantiene sempre eguale a sè stessa in tutte le sue vicende, nessun ostacolo riesce ad abbattere il suo animo fiero, ella ha in sè la forza di superarli tutti, e desta in noi ammirazione, come ogni vittorioso.

Di fronte a lei Tamas fa una ben meschina figura; si mostra incostante, indeciso, perfino pauroso. Nella prima commedia ritoglie, è vero, a mano armata Ircana dalle mani di Osmano, affrontandone lo sdegno; ma nell'ultima commedia, Ircana in Ispaan, si mostra timoroso, esita a manifestargli che la sua sposa è Ircana, e a prendere le armi contro di lui, nè vi si decide che incitato dall'esempio d'Ircana, e dal disprezzo che questa gli mostra.

Vile che sei! quel ferro a che ti cingi al fianco?
Va' l'inimico affronta, va' risoluto e franco;
E se valor ti manca per assalir quell'empio,
Coraggio in te risvegli di femmina l'esempio.

Ircana corre a combattere, e Tamas la segue; qui il Goldoni, per mostrarci più forte il carattere della sua eroina, lo esagera e rende un pochino ridicolo. La fortezza d'animo e il coraggio d'Ircana assumono carattere di parodia, quando la vediamo, novella Bradamante, brandire una spada, e correre a combattere con queste parole spavalde:

O vincere o morire m'alletta e mi consola,
O vieni a pugnar meco, o vado a morir sola.

Tamas dunque la segue, e sfido chiunque a fare altrimenti! Con questo però non riesce a riabilitarsi ai nostri occhi; egli resta una coscienza timida, un'anima indecisa, sempre oscillante tra i tre diversi desideri di compiacere il padre, Fatima ed Ircana, e riuscendo invece, come sempre accade, al fine opposto, di rendere malcontenti tutti e tre.

Del resto che egli avesse un tal carattere era necessario perchè la commedia non finisse prima d'essere cominciata; se Tamas avesse avuto lo stesso carattere fiero e deciso d'Ircana, addio intreccio,

addio commedia! La situazione sarebbe stata definita fin dal principio, e così facilmente!

Quanto alla parte comica di queste commedie lagrimose, abbiamo già accennato che la comicità in esse non deriva per nulla dalla passione dominante che è essenzialmente seria.

Condizioni indispensabili perchè il sentimento comico si generi sono due principalmente: che tra la realtà e l'idea sia un contrasto intellettuale discendente, e che questo contrasto non generi nè dolore nè disgusto.

In queste commedie le due accennate condizioni fanno lamentare insieme la loro assenza; poichè la gelosia ha dei saldi fondamenti, il contrasto tra l'idea e la realtà, tra l'effetto e la causa manca; e, se anche, per mezzo d'espedienti, si riuscisse a produrlo, mancherebbe sempre l'altra condizione essenziale, che cioè il contrasto ci sia indifferente, non generi cioè in noi nè odio nè pietà.

Il sentimento del comico è piacere, e basta la più lieve eccitazione dolorosa a dileguarlo. Poichè dunque le due rivali hanno ragione di essere gelose l'una dell'altra, ed ambedue riescono a commuoverci, il riso diventa impossibile

Ed allora la parte comica è stata affidata a personaggi secondarii, introdotti appunto col fine di rallegrare e far ridere: è necessario dunque che abbiamo una comicità sovrapposta, voluta, che non scaturisce spontanea dalle situazioni, dalla rappresentazione delle passioni. Il poeta non ha guardato con quella specie di superiorità indulgente, amabilmente scherzosa, che forma la caratteristica del genio comico, la gelosia d'Ircana, nè la remissiva dolcezza e rassegnazione dell'altra, e appena qualche volta la volubilità di Tamas Dipingendo questi caratteri anzi potrebbe dirsi che egli abbia un po' gonfiate le gote; assume infatti una certa enfasi da melodramma, un tono eroico ed alto; la passione informatrice del dramma è presa sul serio, nobilitata, esaltata, e non c'è speranza che da essa scaturisca la comicità. A questa mancanza il Goldoni ha supplito con un artificio poco fine, e che, per giunta, è monotono, giacchè si ripete identico nella prima e terza commedia. Tanto nella *Sposa persiana* infatti che in *Ircana in Ispaan* l'elemento comico è introdotto con due vecchie, custodi delle donne nell'*harem*. Nella prima è Curcuma, nell'altra — vedete bei nomi da tener notati con tanta cura! — è Vaiassa. La prima è vecchia e la pretende a giovinetta; la seconda, sorda che non vuol esserlo, è la copia conforme dell'altra, benchè meno sviluppata e complessa. Poichè Curcuma, oltre la fissazione di voler essere giovane a tutti i costi, è avida, capace di ogni delitto purchè vi trovi

il suo guadagno, finisce sulla forca, e la notizia della sua prossima morte — posta com'è sullo scorcio della scena finale — è destinata a destare negli spettatori l'ultimo e più fragoroso scoppio di riso, quello scoppio di riso che vince anche i più riluttanti, e muove all'applauso le mani più ostili.

Non possiamo però dissimularci che qui si tratta di una comicità assai grossolana; il contrasto è tutto tra la bruttezza fisica e l'età avanzata di una vecchia e le sue tenaci pretensioni: tra l'ostentato pudore, le affettate schifiltosità e il nessun bisogno che essa avrebbe di ricorrervi. Nessuno la guarda ed ella s'affretta a coprirsi il volto: le dicono che la sua età canuta la dispensa ormai da un soverchio rigore, ed ella protesta che se è canuta è per troppo calore; la chiamano vecchia ed essa protesta di non aver più di trent'anni.

Queste scene non possono destare ilarità che in un pubblico un po' grossolano; in uno più fine desterebbero disgusto, tanto più che il Goldoni, contro i suoi buoni propositi, si è lasciato andare a qualche scherzo un po' scorretto, a qualche facezia un po' grassa, a qualche sottinteso troppo poco sottinteso.

Probabilmente, trattandosi di costumi musulmani, di *harem*, egli avrà creduto di fare così del colore locale, e di adattarsi all'ambiente.

Un po' di ragione in questo caso l'ha anche Carlo Gozzi, quando gli rimprovera i *sozzi eunuchi e le Curcume nefande* che egli introduce in queste commedie.

Il piacere che si prova pel contrasto comico, benchè di gran lunga il più intenso di tutti i piaceri estetici non è di natura sua così puro come quello che si prova pel bello e pel buono. Derivando da un contrasto intellettuale discendente tra l'idea e la realtà, le condizioni stesse che lo determinano contengono necessariamente in sè i germi del brutto e dell'assurdo; tutta l'abilità dell'artista è nel contemperare equamente questi elementi, nel non far mai prevalere troppo l'elemento intellettualmente inferiore; altrimenti il godimento cessa, e tanto prima quanto più fine ed elevato è lo spirito che a questa comicità si ribella.

La comica grossolana si distingue dalla fine appunto pel campo in cui si aggira il contrasto: questo delle imperfezioni fisiche, delle aspirazioni volgari è necessariamente dei più grossolani, e il Goldoni, che tante volte è così fine comico, non ne rifugge sempre; prova ne sia il *Tartaglia* del *Vecchio bizzarro*, il farmacista sordo della *Finta ammalata*, e infine appunto queste due vecchie custodi di

schiave, che troviamo introdotte nella prima e terza commedia della trilogia. E neppur possiamo dire che in queste commedie manchi del tutto ogni spunto di comicità più fine.

Per esempio quando Tamas, desideroso in cuor suo di vedere la sposa, cerca di giustificare a sè stesso questo suo desiderio, dicendo:

> Questo non è incostanza, non è mancar di fede.
> È un desio, ma neppure: è il padre che lo chiede.
> .... Sia forza, sia consiglio, segno del padre i detti ecc.

questa sua ostentata docilità non può non essere comica.

Quando Curcuma, dopo aver chiesto ad Ircana, in compenso di problematici servigi molto oro ed argento, le promette il suo amore disinteressato, l' intenzione comica ed ironica si trova inquadrata perfettamente a suo agio nel contrasto tra l' avidità manifesta, e il desiderio di dissimularla; anche nella terza commedia è qualche spunto grazioso, benchè non esca dal campo dei difetti fisici. La custode sorda, per esempio, promettendo che custodirà gelosamente le schiave affidate alle sue cure, dice:

> Se mormorar vorranno... terrò l'occhio attentissimo
> E se parleran piano, le sentirò benissimo.

L'effetto comico è raggiunto, perchè l' inopportunità del mezzo e l' impossibilità evidente di mantener promesse fatte con tanta sicurezza generano facilmente il riso, senza che in questo contrasto, benchè si manifesti nel campo dell' imperfezione fisica, sia nulla di spiacevole anche per i gusti meglio educati. Ma poi questo stesso motivo viene sfruttato più o meno felicemente in tutte le scene in cui entra la vecchia sorda.

Fuori del comico abbastanza mediocre che deriva da questo personaggio non ve n'è altro nella commedia. Un' intenzione ironica è certo nelle parole di Macmut:

> Invece del suo sangue, borse sessanta d'oro
> È una pietà che in premio chiede da noi un tesoro.

Ma il contrasto è troppo aperto perchè possa generare anche un languido riso.

Una comicità più schietta e derivante dalla situazione stessa è quella d'*Ircana in Julfa*. Il subito accendersi delle donne armene per Ircana, che esse vedono in abiti maschili; la gara non sempre muta che si accende tra donna e donna, e perfino tra madre e fi-

glia. sono cose che il Goldoni può guardare dall'alto, e sorriderne senza soverchia amarezza, anzi con una serena e benevola indulgenza. Debolezze umane! par che dica, e ce le presenta senza appassionarvisi troppo, amabilmente accentuando i lati ridicoli, moltiplicando le occasioni da cui il comico può sprizzare. Peccato che neppure qui il Goldoni si sia contentato di questa comicità più fine, inerente alla situazione! Anche in questa commedia ha introdotta una nota comica più grossolana con quella Kiskia che, sola, non si lascia commuovere dalla bellezza del creduto schiavo, e che anzi è con esso sgarbata almeno quanto le altre donne sono piene di delicatezze! Sulla sua bocca fioriscono le espressioni sgarbate e brutali, che certo scuotono per la loro rudezza, e che, in contrasto colle moine delle altre donne, possono anche suscitare il riso. Ma è deplorevole che per ottenere questo effetto si debba ricorrere a simili mezzi!

Ad ogni modo questa seconda commedia è per molti rispetti superiore alle sorelle. È meno lagrimosa, più agile, più schiettamente comica delle altre.

Peccato però che giusto in essa il Goldoni abbia escogitato l'espediente di un sotterraneo, trovata che in verità sa un po' troppo di melodramma.

A render più pesanti le altre due commedie contribuiva l'enfasi del parlare che il Goldoni stesso confessa di aver adoperata per imitare lo stile ampolloso e fantastico degli orientali. L'aver posta la scena della seconda commedia a Iulfa, tra Armeni e non tra Persiani, ha liberato lui dalla preoccupazione di rendere il colore locale, e noi dall'assistere a dei tentativi ingenui e goffi, dei quali però non credo sia inutile dare un'idea.

(*Continua*)

Maria Ortiz.

LA COMMEDIA DELL' ARTE

AL PRINCIPIO DEL SECOLO XVIII (*)

Un critico di ingegno e di pazienza potrebbe fare un curioso lavoro di ricostruzione prendendo uno scenario dell' arte e ricostruendone il probabile dialogo sopra i dialoghi scritti delle commedie ridicolose, mettendoci i generici che potevano ad esso riferirsi e descrivendo i lazzi che probabilmente si facevano in quel punto e in quell' altro. Sarebbe il modo migliore di far conoscere questo genere di teatro e riuscirebbe certo più evidente di una lunga lista di titoli e di commediografi.

Ora lo scenario che meglio si presterebbe a questa ricostruzione, perchè è quello che ci è conservato in più redazioni, e di cui abbiamo notizie e anneddoti più copiosi, è uno di questi che ho detto appartenere al tipo Spagnuolo, il " Convitato di Pietra „. Io lascio ad altri il lavoro piacevole ma abbastanza difficile e mi fermo su esso solamente perchè fu certamente il soggetto più caro ai comici e ai pubblici, tra la fine del 600 e tutta la prima metà del 700, e si può affermare che nessuna compagnia in nessuna piazza tralasciò di rappresentarlo una volta.

A me non spetta nemmeno di ricordarne le origini letterarie, dalla forma che gli dette Fray Gabriel Tellez, alla prima riduzione Italiana dovuta ad Onofrio Gilberto da Solofra (1652), a quella del Cicognini e all' altra di Andrea Perrucci: non debbo nemmeno studiarne l' altro ramo di derivazione francese rappresentata dal Dorimond, dal de Villers e da Molière in persona (1). Mi limito ad

---

(*) Vedi, per la seconda parte, fascicolo 5, pag. 144.

(1) A chi si compiaccia del piacevole argomento non saprei indicare niente di più bello della monografia di G. Farinelli in Gior. *Storia della lett. It.* XXVII.

osservare come il " Convitato di Pietra „ della raccolta Napoletana (1) corrisponde quasi scena per scena all' opera del Cicognini. Mi fermo solo a rilevare alcune particolarità che mostrano bene i modi della comica dell'arte.

Per il genere di ridicolo che si introduce in argomenti di tal genere, ecco la scena 7ª dell' atto I del Cicognini, che ci dà un'idea esatta di quello che intendeva indicare lo scenario nella sua concisione:

Don Giovanni in una delle sue spedizioni di ventura al buio, si incontra col servo Passarino e grida:

— Chi va là?

Passarino — Nessun, signore.

D. Giov. — Come nessuno, dà il nome o sei morto.

Passarino — Morto, capuzzi!

D. Giov. — Presto, digo.

Passarino — Eh! che non ho paura dei belli umori, chi va là?

D. Giov. — Poni mano alla spada.

Passarino — (Oimè, a la ved imbroiada). Eh, cospetton.

Qui caccia mano alla spada e poi si slonga in terra colla spada nuda e D. G. li tira coltellate in su la spada, poi si scoprono „ (2).

La scena X del I atto nel Cicognini ci presenta D. Giovanni che tenta di sedurre la pastorella Rosalba, (Tisbea nello scen. come in Tirso) trovata sulla riva, ove naufrago è approdato. Qualche volta Rosalba era rappresentata vilmente, ma altre volte anch' essa acquistava per volontà dei comici la dignità di una prima amorosa. Il suo ingresso in scena poteva dar luogo a un di quel soliloqui che il Goldoni deriderà nel Teatro comico: infatti ne conserviamo uno che si riferisce proprio a lei e che fu scritto dal comico Angelo Porta per la Angiola Secco Vitalba. È intitolato *Sortita* (3) e comincia così:

> Libertà, libertà ricco tesoro
> dolce quiete del cor; gridano a gara
> tra fronda e fronda gli augelletti e tutti
> fan eco al canto lor l' aure soavi.
> Libertà, libertà; di questa in fine
> voce soave ognor rimbomba e suona

---

(1) Vol. II 155 e sgg.

(2) Lo scenario dà la traccia della scena con queste parole (I, 5 e 6):
« *Pollicinella* con lanterna e spada attendendo al padrone si colca estingue il lume e pone a dormire, in questo *D. Giovanni* del balcone precipita, *Pollicinella* sotto la porta al rumore si sveglia, fanno la loro scena di combattere all'oscuro, dopo la scena si conoscono e via ».

(3) Francesco Bartoli, Notizie istoriche dei comici italiani, Padova, 1782.

> la bassa valle, il folto bosco, il cupo
> remoto sen d'ogni antro opaco, ed io
> dalla stessa rapita amica voce
> piena di pace il cor, l'amena spiaggia
> torno a veder sui matutini albori
> e grido libertà....

Poi, come è noto, la pescatrice era tradita e abbandonata da Don Giovanni, e allora il comico-poeta — forse ricordava le querele di Arianna nel carme Catulliano? — le faceva dire la seguente *disperazione*:

> Ohimè! parte l'infido e me qui lascia
> tradita e sola al mio dolore in preda!
> Perfido! Arresta i passi e riedi a questa
> che al tuo desire, al tuo costume abbietto
> ardisti d' immolar semplice donna!

Come esempio di stile tragico mi pare che basti; ma certo anche questa roba recitata con enfasi poteva commuovere il buon pubblico... specialmente la parte più colta, che cominciava a ostentare un cotale disprezzo per le buffonate delle maschere.

Ma anche queste ci volevano. Così nel Cicognini troviamo fra l'incontro di D. Giovanni colla pescatrice e la fuga del tradito una scena che non corrisponde a nessuna dello scen. napoletano, ma che certo qualche volta fu ripresa dai comici nel Convitato, a meno che non fosse stata fatta da loro anche prima che il Cicognini la scrivesse. Pantalone, il dottore e Brunetta — Brunetta per passatempo, certo non per muovere l'azione — si mettono a dire degli indovinellli:

Ecco quello del dottore:

> " No ho aqua e bev del aqua, e s'avess del'aqua
> a bevrev del vin. (È il molinaro).

E quello di Brunetta:

> Pindolon pindolava
> ad un lato alla massara,
> tanto ci pendolò
> che nel buso si cazzò.

È probabile che non ci fosse bisogno che gli attori le spiegassero; il pubblico stesso, quel pubblico rumoroso che a teatro mangiava, sputava dai palchi, interrompeva, avrà in coro urlato la spiegazione: Il mazzo di chiavi.

Al I atto nella seconda scena, nell' opera del Cicognini, come nel prototipo del Tellez, il commendator Ulloa fa le lodi della città di Lisbona. " La città di Lisbona è così bella e ricca, che a giusta ragione etc. „. Nello scenario è del pari indicato " Commendatore celebra le bellezze di Lisbona „. Era questo un pezzo forte delle parti serie; ma sempre questa benedetta Lisbona avrà seccato; ed ecco che i miei vi sostituiscono le lodi della città dove si trovano a recitare in quel momento. Così per es. Carlo Magni amoroso († 1767) trovandosi a recitarlo a Brescia scrisse una serie di martelliani in lode di questa città, che incominciavano:

> Chetati, una cittade chiara per tanti eroi
> Non àssi a nominare nei rozzi accenti tuoi.

Ma la scena culminante doveva essere quella del tragico convito (III. 8 nel Cicogn., III. 7.ª nello scenario), Passarino mangiava come un lupo, e qualche volta anche il suo nobile padrone non faceva per chiasso: quando la parte di D. Giovanni la faceva Florindo così detto dei maccheroni, amoroso napoletano — quello stesso che condusse a Chioggia il Goldoni fuggente dalla filosofia dei Gesuiti di Rimini — egli che " aveva una veemente passione pei maccheroni, li voleva veri (1) anche in scena, e proprio nel " Convitato di pietra „ portavali ben conditi nelle saccoccie dell' abito e mangiavali senza soggezione alcuna in mezzo alla scena „. Alfine si si sentiva battere alla porta: " un servo — dice la didascalia del Cic. — va a vedere con un candeliero, poi fa la cascada e torna in piedi col lume impizzado „. Entrava allora la statua del Commendatore che D. Giovanni aveva ucciso e deriso anche morto; ma anche lo spettro terribile si adattava alle abitudini comiche e dopo aver rimproverato D. Giovanni imponeva a Passarino di cantare: e questi con una voce tremebonda stonava qualche grottesca canzonetta, e finiva col domandare al padrone:

> Don Zoanni, ve digo
> Che sto bambozzo el me par un intrigo,
> de gratia mandel via
> se no scampa de drio l' anima mia...

Dopo questa sorta di lepidezze non intendiamo se ancora potesse destare orrore tragico la scena in cui D. Giovanni, invitato a sua volta alla mensa del Commendatore, mangia serpenti (questa

(1) Questa passione della verità era piuttosto comune. Il BARTOLI, pp. 17 narra di una compagnia che aveva, anche in questa scena, l'uso di mettere argenteria vera.

volta speriamo che Florindo non li avrà voluti veri) e quando subissato nell' inferno l' anima sua si lamenta e invita i suoi simili a pentirsi.

Ma queste ed altre facezie, non danno ancora che una pallida idea di quello che era una rappresentazione del "Convitato di pietra„ sui primi anni del 700; bisogna aggiungere i lazzi che vi facevano le maschere e le canzonette che si cantavano negli intermezzi quando la compagnia avesse qualche attore o qualche attrice (in generale era una fatica speciale della servetta) che fosse un po' "virtuosa„: se poi c' era qualche Arlecchino che sapesse far due capriole lo spettacolo era ancora più completo: commedia, musica, ballo. Tale era la commedia dell' arte.

⁂

Ho parlato dei lazzi come della caratteristica della comedia improvvisa meno facile a immaginarsi: in fatti, siccome consistevano più che altro in qualche pantomima, in qualche atteggiamento ridicolo del volto o delle membra del tale o tale altro attore sono difficili a figurarsi anche quando, per caso, qualcuno ce li ha descritti. Come è noto la stessa parola è di dubbio significato.

Il Riccoboni (1) così li definì: "Nous appellons lazzi ce que l'Arlequin ou les autres acteurs masqués font au milieu d'une scène qu'ils interrompent par des épouvantes ou par des badineries etrangères au sujet„, e cita come esempio quello di Arlecchino che interrompe un discorso serio del padrone per venire in scena a mangiare delle ciliege. Queste entrate, egli dice, interrompono il corso dell'azione e siccome poi bisogna riannodarla perciò si chiamano lazzi cioè lacci.

Per quanto qualcuno abbia seguito, questa interpretazione, anche il Klein che spiega lazzi con "Verbände„ non mi pare che essa abbia nessun' aria di probabilità. Molto più probabile, anzi a mio parere certa, è quella del Valeri (2) il quale, partendo dal concetto che da prima i lazzi consistevano solamente in gesti — tanto che negli scenari Locatelli sono distinti lazzi da parole — e che solo sulla fine del 600 i lazzi divennero delle scenette in cui alla pantomima era aggiunta la parola, li considera come un abbreviamento della parola "attioni„ di cui si serve in questo senso lo Scala.

E veramente nel ms. del Locatelli troviamo sempre scritto "atti„ che va letto "azzi„ da cui per confusione coll' articolo si deve es-

(1) Histoire du théâtre Italien, Paris 131, I, 65.

(2) A. Valeri (Carletta). *Gli scenari di B. Locatelli.* Nuova Rassegna. II. 543,

sere passati a lazzi. Posso aggiungere a quanto egli dice quello che leggo nel frontespizio di una commedia rusticale del 1533 " La speranza ..... con sacrifizii et moresche et molti sollazzevoli gesti, *atti* e giuochi et massime di Sganucci Villano che leggendoli et vedendoli fare non potrete contenere le risa (1). „

Ma comunque si pensi della loro etimologia. i lazzi rimangono sempre una delle parti più notevoli della commedia a soggetto. perchè anche quando essa abbia una certa dignità artistica vi mantengono l'originale aspetto buffonesco. In essi si manifestava l'abilità delle maschere: la mobilità delle membra. e il giuoco della fisonomia — quando recitavano a volto scoperto — ne accrescevano la ridicolezza. Doveva riuscirci molto bene. per esempio. quel Nardo di Palermo che tanta rinomanza si acquistò nel rappresentare il 2° Zanni verso la metà del 700. perchè la natura gli aveva dato una non comune facilità di variare l'espressione del volto. Raccontano di lui che " quando il padre lo sgridava egli si faceva tutto pallido.. ma se lo stesso lo accarezzava. tutto infiammavasi in volto che cagionava meraviglia. Talvolta torceva la bocca ed ingrandiva il mento con sì fatto sberleffo che moveva il riso anche nei più svogliati. " Quando la servetta che era la sua amante lo rimbrottava egli faceva rientrare tutto il collo nelle spalle sì che quasi si lo si vedeva. se invece lo blandiva un pochino lo allungava come una gru „.

Nardo fu un buffone per la vita e per la morte: ritiratosi del teatro andava per le vie di Palermo a far pubblica penitenza dello scandalo dato coi suoi motti scollacciati: " Vi chiedo scusa — egli diceva — del cattivo esempio che vi ho dato e mi accuso di essere stato un furfante: ma però furfanti siete stati voi altri portandovi così vogliosi ad ascoltarmi „.

Quando morì lo imbalsamarono come una mummia e lo misero nel cimitero in modo che era visibile: e i suoi antichi ammiratori si recavano alla sua tomba a pregare, ma " la cosa finiva in risate „. Mirabile serenità dei nostri avi che trovavano ridicoli anche gli orribili sberleffi della morte!

Alfine per cessare lo scandalo lo sotterrarono e finalmente Nardo non fece più ridere nessuno.

Era dunque questa una sorta di comicità del tutto individuale. ma — come avviene sempre — a poco a poco alcuni lazzi divennero comuni a più attori: i mediocri si contentavano di ripetere quello

---

(1) Citata da A. MAZZI La commedia rustica I, 206.

che avevano inventato i più famosi. Così anche molti di essi finirono collo stereotiparsi: e noi li possiamo riconoscere o intravedere nelle notazioni concise e quasi convenzionali degli scenarii.

Per curiosità ne citerò alcuni della solita raccolta napoletana. Nei " finti spiritati „ Pimpinella I, 7 (la servetta) dice havere li dolori del parto, fa la figliata e con lazzi finisce „ Nel " tradito „ e altrove è attribuito a Pulcinella " il lazzo del sa. sa „, nel Basilisco del Bamagasso " il lazzo della bile quando gli salta „, che rinforzava con altri lazzi " passate e sbracate „. Nella " Trappolaria „, sviene la schiava Turobetta e a farla rinvenire accorre Coviello " col lazzo dell'acqua schietta, di pozzo, di cisterna, di fonte, liquida o fredda — poi finge servirsi dell' orina „. Erano divenuti poi lazzi anche certe scenette di derivazione letteraria: come il lazzo della stessa Trappolaria " hermano yo no te conosco „ che si trova già nella com. omonima di G. B. della Porta. Tutta a lazzi, pur troppo per noi quasi incomprensibili, era l'ultima scena del I atto degli " Amanti volubili „ che è così accennata nello scenario: " Celindo e Pollicinella con cappa elmo e chitarra sotto le finestre d' Ottavia, con il lazzo: si era armato? Lui del si con la testa e delli crepuscoli della notte, cominciano a sonare: in questo *Coviello* fa molti lazzi; lui con lazzi di timori e delli crepuscoli, li scassa la chitarra in testa e con rumori finiscono l' atto „.

C' erano poi il lazzo " della bella cosa „ (Aquidotto III), " della riverenza „ (Pregion. vindicativo I. 12) " del se vi fosse parente „ (Canenera I. 15) " della coppola „ — proprio naturalmente di Pulcinella (Sorella piccola II. 4) — del " non mi tira il sangue „ (Grancio II), quello della precedenza e dell' autorità paterna (I due simili, atto I), " il lazzo di quattro compagnotti, quattro polpette, quattro piccionciotti e quattre tartuffoletti „ (ibid. n. II). Perfino Ortensia nella " Casa con 2 porte „ trovandosi per uno dei soliti scambii nelle mani del fratello anzi che in quelle dell'amante, confessa la sua scappata e fa " lazzi d' onestà „.

Pur non essendo noi nel caso di poter spiegare tutti questi lazzi una cognizione ne possiamo rilevare: che ai primi del 700 i lazzi non erano più le pantomime primitive, ma comprendevano tutti i luoghi comuni della comicità teatrale, e significavano tanto le azioni e i gesti quanto i motti o i dialoghi oramai passati nelle consuetudini sceniche (1).

---

(1) Per i collezionisti di generici e simili ripieghi dei comici meno capaci trascrivo due lettere di Pulcinella che si dovevano leggere nelle « disgrazie di Pollicinella ». (scen.

*

Misera cosa queste reliquie della commedia dell'arte: chi solo di esse volesse tener conto per giudicarla verrebbe a formarsene un'opinione molto poco lusinghiera non solo per il buon gusto ma anche per l'intelligenza di chi se ne compiaceva.

Ma c'è il rovescio della medaglia.

Quanto erano pietose le commedie che si rappresentavano, altrettanto erano abili gli interpreti. La prontezza e l'abilità dell'imitazione, la facilità di cambiare l'espressione a seconda dei moti dell'animo, la abbondanza della loquela, la pittoresca rapidità del gesto rendevano i nostri comici capaci se non di migliorare il povero organismo della commedia, almeno di farlo dimenticare.

Che le commedie a soggetto acquistassero infinitamente nella recitazione ce lo assicurano molte testimonianze. Il Bartoli, che pure scriveva quando la commedia dell'arte era agli sgoccioli, e nella sua arte era stato un Goldoniano convinto, parla con entusiasmo di due soggetti inventati e recitati da un celebre Tabarrino, il bolognese Gian Batta Menghini. Nella prima delle due rappresentazioni, intitolate *le Torri*, egli " esprimeva un asinaio che portavasi al fiume Savena ad empire i suoi sacchi di sabbione e trovava un tesoro: .. arricchito.. suo figlio si invaghiva della figlia di un nobile e allora Tabarrino andava dal padre a chiederla. " Non si meravigli il lettore, scrive il Bartoli, se parlando di una comica

---

Napol. II, 232 Erano la lettera che si fingeva scritta da Pulcinella ad Isabella, di cui era fidanzato, per procura:

« Scrissi questa mia prima di havere avuto di voi certezza et era tanto il desiderio di non vedervi mai, non ho voluto mancare avvisare come asto bene per gratia del cielo.

Se sareste morta di subito, saria il più mio sommo bene perchè non arivando a rompermi il collo con questo matrimonio saria stato felice.

Non mi saluterete nessuno di mia parte, perchè quando sarò partito prima del tempo. Priego dal cielo le mie felicità, ma colme delle più immaginabili sventure, che fossero mai, acciò che contratto il nostro adulterio, possiamo vivere felice.

Napoli il giorno prima di mia parteuza

vostro servo quanto sposo crudele
Pollicinella Citrolo »

Oppure quest'altra:

« Carissima moglie quanto madre madrimonialissima.

Vi do nuova che, subbito giunto sarò arrivato. Vi compiacerete d'andare *alla* posta che troverete questa mia lettera, scritta avanti che ve la mandi. Scusate se prima non sono venuto, e ciò è stato che non sono ancora partito. Spero che il nostro adulterio feliciterà il nostro madrimonio, sarei desideroso di sapere quanti figli siete per farmi, che nome haveranno, se siete per farne 5 o 6 alla volta e se saranno maschi o femmine. Fatene in quantità che ho da regalarli alli amici..... ».

E su questo tono andava avanti per un bel pezzo.

scena pare ch' io parli d' una cosa di grande importanza, perchè una scena all' improvviso simile a quella è degna della durevole gloria d' una terrena immortalità. L' entrare del nostro Tabarrino nella camera del cavaliere non osando e volendo a un tempo stesso; l'avanzarsi a passi retrogradi. il non sapere ove tenersi il cappello; il voler parlare e dipoi ammutolire, e pieno di immensa soggezione chiedere imbrogliatamente la figlia a quel personaggio, erano tutte cose che formavano il piano di quella gran scena. la quale scrivendo non è possibile d' esprimere in menoma parte. Bisognava vederla per giudicare s' ella meritava ogni lode di chi sa intendere la forza di quell'arte che è tutta propria d' un bravo comico e che non è permesso alla penna di uno scrittore d' estenderla al tavolino „.

E si era nel 1764, cioè in un tempo in cui l' uso del recitare all' improvviso declinava rapidamente nonostante gli sforzi che a ravvivarlo facevano il Gozzi da una parte e la compagnia del Sacchi dall' altra.

Date queste doti naturali dei nostri comici, si capisce bene perchè il Gozzi ci tenesse tanto a conservarne l' uso: c' era nel suo amore per l' attaccamento alla commedia all' improvviso non solo il suo attaccamento da ostrica a tutte le forme che rappresentavano il passato. ma anche un interesse artistico giustificabile fino ad un certo punto.

E il giudizio che del nostro modo di recitare dettero alcuni stranieri chiarisce sempre più i meriti della recitazione Italiana.

Il contrasto fra la trivialità e puerilità degli argomenti e la artistica naturalezza degli attori appariva a tutti coloro che avvezzati ad una recitazione più studiata, quale si usava fuori d' Italia, assistessero per la prima volta alle bravure degli Zanni e dei Pantaloni nella loro patria.

Lo spiritoso e malignetto Carlo de Brosses, (1) nella sua lettera del 25 luglio 1739 da Verona, così esponeva la impressione provata ad una commedia dell' arte, udita nientemeno che nella Arena di quella città: " Les pièces Italiennes quoique essentiellement méchantes de tous points, ne laissent pas de me réjouir pour la quantité d'evenements dont elles sont chargées, par les mauvaises plaisanteries et par le jeu des acteurs. Les troupes du pays même sont à mon gré meilleures que celles qui sont transplantées à Paris et dans nos provinces „.

E aveva ragione, perchè la commedia Italiana a Parigi dopo il

(1) *Lettres d'Italie.* Paris. a VIII (1801).

suo ristabilimento (nel 1716) si era andata gallizzando e aveva acquistato dei caratteri speciali diversi da quelli che fra noi continuavano la tradizione genuina.

Più schiettamente l'abate Richard proclamava la capacità innata negli Italiani per la recitazione: "Ces gens sont naturellement acteurs et pour la verité du jeu théâtrale il suffit qu' ils aient un'idée de l'intrigue. Le marchand, homme très senieux dans sa boutique (egli scrive di Firenze dove le compagnie regolari non venivano tanto spesso, e in loro vece recitavano dei dilettanti) était sur le théâtre l' Arlequin le plus plaisant „.

Il de Lalande (1) poi non esitava a mettere il genere di recitazione Italiana al di sopra di quella francese, che anche allora peccava per quella compostezza inamidata che tuttora le si può rimproverare: "La manière de jouer à l' impromptu rend le style tres-foible, mais l action très vive et tres varie, d' autant plus que la nation est vraiment comedienne... On voit jusque parmi les gens du monde et dans la conversation un feu qui ne se trouve point chez nous... Cette action est bien plus naturelle et l' on y trouve une toute autre air de verité que quand on voit, comme à la coméde française à Paris, quatre ou cinq acteurs rangés à la file comme un bas-relief, débitant un dialogue tour à tour „.

Strano veramente questo nostro teatro che viveva e trionfava senza che esistessero nè commedie nè autori drammatici. Il medesimo scenario poteva a volta a volta essere trattato in modo del tutto diverso.

I comici soltanto gli davano la vita; e a seconda della loro capacità esso poteva diventare quasi simile ad un' opera d' arte o rimanere una buffonata senza capo nè coda.

Perciò la storia della commedia dell'arte è più che altro la storia dei comici, i quali erano poi diversi tra loro nel modo di concepire la dignità dell' arte, anche più di quanto possono essere al giorno d'oggi in cui la identità delle opere rappresentate ne fa un po' scomparire, almeno apparentemente, le differenze di cultura.

Intanto una grande differenza bisogna fare tra le parti serie — gli amorosi e nella tragicomedia i tiranni — e le parti ridicole — le maschere e le servette — Per quanto anche i Florindi, i Celii, le Isabelle, le Eularie fossero improvvisatori, essi si davano una cert' aria di letterati; la loro bravura doveva consistere nei " concetti „ nei soliloquii semi-poetici, che non sempre erano inventati lì per lì, ma erano imparati a mente e servivano a far

(1) Voyage d'un Français en Italie. Venise, Paris 1769. Vol. VIII, ch. 23.

bella mostra quando se ne presentava l'occasione e qualche volta anche quando non si presentava. Le parti ridicole invece — che avevano il predominio — erano più completamente improvvise e perciò, nonostante tutte le loro trivialità, rendevano all'arte un migliore servizio.

Alla aristocrazia comica apparteneva per esempio quell'Ignazio Casanova, che quantunque a volte recitasse anche da Zanni " travagliava da primo amoroso con nobili e concettosi sentimenti, facendosi non solo conoscere per buon rettorico e dicitore forbito, ma altresì per dotto sentenzioso filosofo degli affetti e delle passioni in sul teatro scrutatore ingegnosissimo e penetrante „, ed anche la amorosa Anna Corona Paganini che " nelle commedie all'improvviso faceva valere il suo spirito e parlava con eleganza, con facondia, e la sua rettorica sarebbe parsa studiata quando non si fosse saputo che ella creava i suoi concetti senza preparazione „.

Per trovare una maschera che ambisse di sembrar dignitoso nelle sue interpretazioni bisogna avanzarsi parecchio nel 700, e allora si può trovare Atanasio Zanoni, — cognato del Sacchi — che facendo il Brighella volle allontanarsi dall'adottato suo trivial costume e si è reso un uomo illuminato e spiritoso che parla con eleganza, che raziocinia con buon criterio che ha qualche cognizione delle scienze e ch'è naturalmente per sè stesso un poco filosofo „; ma certo a formare lo stile dello Zannoni dovette influire il nuovo Brighella Goldoniano, che dell'antico non conserva quasi altro che la veste bianca e verde, ma che è un figlio del popolo dal cervello e dal cuore sano, e più di una volta soccorre alle deficienze del suo padrone: ricordate, uno fra tutti, il buon Brighella del Bugiardo.

Nella maggior parte dei casi invece Brighella non aveva altro scopo da proporsi che quello di strappare con qualunque mezzo la risata sguaiata. Così l'unica abilità del Brighella Francesco Sgarri consisteva " nel fare frettolosamente un ragionamento (non inteso nè da lui nè dall'uditorio) e questo con parole spessissime e vibrate con forza fra le labbra in sì fatto modo che il popolo movevasi a fargli un grande applauso, ond'egli restava soddisfatto e l'udienza godendo moveva a più potere le risa benchè nulla avesse capito di tale discorso, che lo Sgarri chiamava " battuta „ forse per la battuta di mani ch'egli ne riscoteva „.

Eppure i veri rappresentanti della commedia dell'arte erano essi: e furono essi quelli che, quando la videro declinare rapidamente, cercarono di infonderle qualche po' di sangue nuovo, mettendo insieme qualche nuovo soggetto. Ad un Graziano, Rodrigo Lombardi

dobbiamo " Il dottore giudice e padre „ e " Chi trova un amico trova un tesoro „ ad un altro Graziano, Andrea Nelori, " Lo sposalizio della signora Anna „ al Pantalone Pietro Rosa " I due fratelli Veneziani perseguitati dalla calunnia e resi felici della magia „; al Brighella Zanardi " l'Arme e bagaglio „ in cui intorno alla sua persona aveva tutto il bisognevole per apprestare una mensa imbandita; al grande Truffaldino Antonio Sacchi " Il Truffaldino molinaro innocente „ e al Sacchetto (Felice Sacchi) secondo Zanni, " Il mago dalla barba verde „ e " il Turbante d' Asmodeo „.

Invece furono interpreti di parti serie quelli, che, prima del Goldoni, pensarono a far ritornare il teatro fra i generi letterarii, e fecero dei tentativi che fu bene non riuscissero perchè avrebbero ricondotto la commedia alle forme morte del cinquecento, ma come intenzione, sono lodevoli. Lasciando stare la antica generazione degli Andreini, rammentiamoci di Marco Napoletano da Napoli che nella seconda metà del sec. XVII dette opera insieme coi letterati a tradurre lavori spagnuoli da Calderon, Montalban, Lope e Villega; di Pietro Cotta, Celio, il quale oltre a scrivere due tragicommedie " Il Romolo „ e " le peripezie d' Aleramo „, nel 1699 rimise in scena l' Aminta, il Pastor Fido e, dopo tanto tempo che non si davano tragedie, recitò l' Aristodemo del Dottori; e sovra tutti di Luigi Riccoboni che prima di andare a Parigi cercò di migliorare il gusto del pubblico nostro recitandogli la Sofonisba del Trissino, il Torrismondo del Tasso e la Scolastica dell'Ariosto, e di autori suoi contemporanei mise in scena la Semiramide di Muzio Manfredi e l' Ifigenia in Tauride del Martelli (nel 1716). Il Riccoboni, lo mostrano i suoi soggetti nuovi, che egli stampò in una forma amplissima sì che nulla quasi vi manca all' infuori del dialogo, non aveva l' ingegno per riformare un teatro, ma un capo comico che oltre le ragioni della cassetta consulta anche quelle dell' arte è degno di memoria imperitura. Ben fortunato sarebbe stato il nostro Goldoni se si fosse incontrato in un uomo come lui anzi che in quell' affarista del Medebac.

Ma la erudizione e l' elevato senso d' arte di questi pochi non è possibile riscontrare in molti e molti altri dei loro compagni che in pieno settecento continuavano le abitudini ciarlatanesche del periodo delle origini.

Una abilità per cui varii attori e varie attrici andarono famose, ma che coll' arte comica ha poco che vederci era la prontezza nei travestimenti: il celebre Pantalone Collalto recitava i " tre veneziani gemelli „ facendo tutte e tre le parti, solamente cambiando la par-

rucca e alterando la voce: e lo stesso facevano l'Arlecchino Giovanni Fortunati detto Toto nei " Quattro Zanni „ e Caterina Silani che nell' " oggetto odiato „ sosteneva tanto la parte della donna tradita che dell' uomo traditore. Pietro Gandini poi li superò tutti " inventando il modo di trasformarsi a vista degli spettatori in diversi curiosi personaggi, cantando canzonette e facendo altri giuochi gustosi „.

Specialmente in alcune attrici la bravura era più che comica.... plastica: tale per esempio quell' Anna Moretti, nel 1774 era a S. Angelo colla compagnia Lapy, in lode della quale il buon Bartoli non può dirci se non questo " Che vestita da uomo mostravasi di membra tondeggianti e formose: e il bizzarro di lei portamento, l'ilare sua faccia ed il movimento degli occhi suoi vivacissimi e neri fermavano gli altrui sguardi ed apportavano diletto agli spettatori „.

Ancora più vicini ai saltimbanchi primitivi era quel Tommaso Grandi detto Tommasino il Pettinaro che " alla maestà napoletana ha fatto vedere un ballo spagnuolo detto Fandangh eseguito a occhi chiusi in mezzo a un numero d'ova „. E come lui era più saltatore che comico l' Arlecchino Nicola Menichelli che faceva una commedia di sua particolare fatica "l'Arlecchino Scimmiotto„ nella quale faceva le forze " su una cordicella volante „ E Colombina invidiava le glorie d' Arlecchino poichè sappiamo di una Faustina Tesi che al S. Samuel una sera eseguendo un volo molto azzardoso cascò e solo per caso non si ruppe l' osso del collo.

La fraternità fra i ciarlatani, saltimbanchi e i comici non aveva mai cessato di esistere: la commedia serviva a chiamar gente per poter smaltire gli unguenti meravigliosi. L' arte comica ci rimetteva della sua dignità, ma quella del ciarlatano si avvantaggiava nei suoi interessi, se esistevano di questi erranti Dulcamara che potevano, come la "Vittoria„, mantenere una compagnia di otto persone, o come il celebre anonimo Bonafede Vitali avere con sè attori di fama riconosciuta, come Gaetano Casali e il Pantalone Rubini (1).

Molto peggiori erano le condizioni di certe povere compagnie, che non soffrivano il disdoro di aiutare la vendita di un " Alexirfarmacon „ qualunque, ma si trascinavano alla ventura, come i comici descritti dal Gauthier: Qualcuno ricorda forse quella compagnia che Giacomo Casanova (2) incontrò ad Augsburg: donde venivano, ove andavano quei disgraziati? Era un' accozzaglia di tutti i paesi —

(1) A. D'Ancona. *Una maschietta Goldoniana.* (estr. strenna per i rachitici) Genova, 1889.
(2) Goldoni. *Memoires.* Vol, IX, ch. 9.

la Servetta per esempio era una Lussemburghese — in quel momento furono ben felici di trovare un po' di lavoro in grazia di un furfante e di compensare coll'onore delle loro donne — mettiamo pure che non ne avessero molto — le brutali generosità di chi in fondo era un rampollo della loro razza.

Allo stesso tipo di attori girovaghi apparteneva anche quel Nicola Petrioli, che guidava una grama compagnia, per le città secondarie dove non riusciva mai a mettere insieme nemmeno i quattrini per scapparne: allora si faceva coraggio e partiva lo stesso senza saper bene dove andasse e senza aver il danaro per pagare i vetturini. Si capisce che le commedie rappresentate da costoro non potevano diventare dei capilavori.

Ma altri, che pure divennero famosi, uscirono anch' essi dallo stesso mondo di guitti: per esempio Giuseppe Marliani che faceva parte dei Saltatori guidati da Gaspare Ruffi a Venezia: costui il giorno ballava in un casotto di piazza S. Marco, e la sera faceva da Brighella al S. Moisè recitando, fra le altre, una commedia intitolata " Le campane di Manfredonia, nella quale, fra le altre cose, suonava due bacini d'ottone vibrati per aria da piccole mazze „. Egli sposò una figlia del Ruffi: l'altra, Teodora, fu sposata da Girolamo Medebac, che, anche se non avesse avuto la fortuna di legare il suo nome a quello del Goldoni, si sarebbe lo stesso fatto un buon nome nell' arte, perchè con lui stettero a volta a volta tutti i più famosi attori del tempo.

*

Su per giù dunque la famiglia dei comici del settecento si equivaleva a quella del secolo antecedente, in quanto presentava tra i suoi membri le stesse varietà di coltura e di posizione sociale: ma le rimaneva inferiore nel numero degli eccellenti: e questo non per un inaridimento della vena improvvisatrice: ma per l'invecchiamento dei suoi pochi temi. Aveva voglia C. Gozzi di farne le lodi e proclamarla eterna perchè " è sempre la stessa e variata solo da quegli spiriti che rappresentano „. La varietà d' interpretazione per quanto fosse abbondante non poteva mai sostituire la fissità dei soggetti e di troppi mezzi scenici divenuti costanti.

La commedia dell'arte aveva avuto un rinnovamento quando aggiunse ai soggetti più antichi tutti quelli desunti dallo Spagnuolo. Fu quella una infusione di sangue che le salvò la vita una volta, anzi la rese così fiorente, che la sua età migliore può essere considerata proprio quella. Ricca di tal sorta di ricchezza essa con-

tinuò ad essere secentista anche nel settecento, e senza che paresse si allontanò sempre più dallo spirito del suo pubblico. In fondo essa rimaneva un prodotto molto grossolano, fastoso e brutale come lo spirito del sec. XVII; ora invece i gusti dei pubblici si erano o bene o male affinati parecchio. Ridevano, applaudivano anche, ma come si può ridere di uno scherzo di cattivo genere disprezzandolo.

Quando nel 1734 il Goldoni si incontrò a Verona colla compagnia Imner, in grazia della quale doveva pochi mesi dopo esordire, egli potè osservare che alle scempiaggini degli Zanni gli spettatori dell' Arena " rideano e lor diceano baroni „; e nella sua mente presaga del proprio destino formulò quello che doveva essere lo intento della buona arte comica in una semplicissima frase: Se riuscissi a far ridere senza far dire baroni! (1)

In queste parole c' è già tutto il piano della riforma.

Giulio Caprin

1) Premessa al tomo XII dall'ediz. Pasquali.

Bibliografia

Giulio Seganti. — *Per la sua memoria.* Commedia in un atto. Roma, Cooperativa poligrafica editrice, 1905.

L'argomento è questo: la Marchesa Sofia Sangallo, giovane e bella, malgrado i suoi quaranta anni, e malgrado abbia una figlia già fidanzata, è sul punto di accettare una proposta di matrimonio da parte dell'onorevole Carlo Sirlani. La marchesa pone una condizione essenziale: se il matrimonio dovesse destare qualche ciarla maligna che offendesse la memoria del marito morto tutto andrebbe a monte. La condizione è appena accettata che l'onorevole Sirlani, prendendo da un tavolino un giornale indirizzato a Sofia e non ancora sfogliato, vi trova un articolo segnato in rosso, un articolo che è tutto un tessuto di calunnie infami. Vi si insinua che, ancora vivente il marito, la marchesa avesse avuto delle illecite relazioni col Sirlani. Dell'articolo, come di una lettera anonima sul medesimo tono ricevuta anteriormente, il Sirlani crede autore Giulio Errera, suo avversario politico, e fidanzato di Paola, la figlia della marchesa; lo sfida perciò a duello.

Il duello va a monte perchè s'interpone la marchesa, la quale già da un pezzo ha indovinato il vero autore di quelle infamie in un giornalista ricattatore, Tullio Rizoni. Ma, per non dare un'apparenza di verità alle ciarle dei maligni, e non offendere così la memoria del morto, l'onorevole Sirlani e la marchesa Sofia rinunziano, benchè con un certo dolore, al loro progetto di matrimonio.

Mi torna a mente uno scherzo: un tale, uscendo dal teatro, si lamenta di non aver capito se quello che si è rappresentato sia una commedia o una tragedia. Un amico viene in suo aiuto:

— “ Come finiva l'intreccio? „

— “ Con un matrimonio! „

— “ Tragedia, mio caro! Tragedia! „

In verità questa del Seganti non mi pare commedia che per la

ragione inversa: perchè Sofia alla fine evita il pericolo di far la sciocchezza di rimaritarsi, mentre non è per lei lontano il giorno che sarà nonna. Del resto dov'è più la vera commedia? E sarebbe giusto volerla pretendere solo dal Seganti? È vero che egli poteva fare a meno di promettercela nel frontispizio!

A parte questo, il lavoro è grazioso e ben condotto; il dialogo è spigliato e sobriamente vivace; i personaggi sono forse un tantino incolori; molto buona e vivace, e in qualche momento veramente comica, è la macchietta di Tullio, il giornalista ricattatore, anima venale, figura ripugnante e bassa, ma ben colta ed efficacemente ritratta.

Elvira Ferretti. — *Le Maschere Italiane nella Commedia dell'Arte e nel Teatro di Goldoni.* Cenni storici. Roma, Tip. Artero, 1904.

La signorina Ferretti divide il suo lavoro in due parti: una prima, generale, in cui considera il teatro estemporaneo e le maschere nella loro esistenza pregoldoniana; una seconda, speciale, in cui tratta la maschera d'Arlecchino in tutta la sua lunga vita, e specialmente nel teatro del Goldoni. La prima parte non è che un cenno riassuntivo molto sobrio di quanto di più importante si è detto finora intorno alle maschere italiane; più originale è la seconda parte, che potrebbe star bene anche da sè (e forse starebbe meglio) se le fosse dato un più ampio sviluppo, cosa che alla signorina Ferretti non riuscirà difficile di fare, giacchè ha buoni studii, e già in questo suo primo lavoro dà sufficienti prove di acume e buon senso. **M. O.**

Prof. Gino Farolfi. — *La tragica e leggendaria storia di Francesca da Rimini nella letteratura italiana* (Estratto dal Programma della civica Scuola reale superiore di Trieste, pubbl. alla fine dell'anno Scol. 1904-1905). Trieste, Caprin. 1905, pag. 71.

È questa la prima parte d'uno studio, condotto con una coscienziosità e minuziosità di ricerche da suscitare ammirazione e meraviglia. Quando si sappia questo e si pensi che per molti tutta la Divina Commedia si riduce all'episodio di Paolo e Francesca, facilmente si può immaginare l'importanza di questo lavoro sotto molti aspetti. Ma non dirò tuttavia in queste pagine, per la natura speciale della nostra Rivista, delle acute considerazioni ch' ei fa sui punti più controversi dell' episodio (pag. 13-22) nè dell' accurato esame del tragico fatto alla luce della storia, donde si conclude che il maggior numero dei particolari, così detti storici, giunti a

noi, si devono alla fantasia dei commentatori e sopratutto al Boccaccio (pagg. 22-37), nè dei singoli accenni a Francesca o delle reminescenze dantesche che il Farolfi va rintracciando negli scrittori italiani da Dante ai nostri giorni, bensì voglio rilevare l'interesse, che il presente studio ha per la storia del teatro italiano, perchè, quando sul finire del settecento prevalse il dramma storico, molti si ispirarono all'episodio dantesco per comporre tragedie e drammi ed anche melodrammi e balli, e persino scherzi comici e parodie. Ma purtroppo di questo lato, per noi più interessante, la pubblicazione del Farolfi ci lascia sinora soltanto pregustare il buono che verrà, perchè l' ampio studio non potè esser inserito tutt' intero nell'annuario dell'istituto tecnico triestino; sicchè dobbiamo rassegnarci ad aspettarne la continuazione nel successivo annuario che uscirà alla fine del prossimo anno scolastico. Pur ci è concesso, come dissi in anticipazione, di prelibare qualcosa perchè l'autore ha premesso, alla trattazione la completa ragionata bibliografia (un capolavoro di esattezza e minuziosità) dei componimenti de'quali tratterà (pagine 41-46), e vi troviamo registrato una trentina di produzioni teatrali, più o meno tragiche, intitolate a *Francesca*, quasi tutte dell' ottocento.

Le parole del Martini che il Farolfi premette quasi come epigrafe, al suo studio: " quando Dante chiude in poche rime un dramma intero — eventi e personaggi — è inutile ritentare sull' istesso argomento la prova „ ci fanno già presentire la conclusione del lavoro, cioè esteticamente negativa ed infruttuosa, per quanto esso offra occasione a considerazioni storicamente assai interessanti.

Il primo componimento drammatico, derivato dall' episodio dantesco, fu una tragedia, scritta nel 1791, da Francesco Pieracci, fiorentino, il quale allora aveva ventitrè anni, pubblicata nel 1816 e rifatta dall'autore nel 1824. Tutti gli altri componimenti appartengono all' ottocento: sicchè potremo leggere intorno a loro soltanto il prossimo anno.

E mi auguro che intanto il Farolfi ci comunichi le sue accurate ricerche sulle composizioni musicali, le statue e i quadri che illustrarono quell'episodio, e sopratutto ci esponga la fortuna ch'esso ebbe nei teatri stranieri.

A. Gentille

Tip. Melfi & Joele — *Palazzo Maddaloni — Napoli*

Caratteri fusi apposta per l'uso della RIVISTA alla fonderia Wilhelm Woellmer's — Berlin Sw.

Fondatore responsabile Gaspare di Martino

CELEBRITÀ DEL SAN CARLINO

Un'autobiografia di Antonio Petito

Qualche mese a dietro ho acquistato, per la biblioteca teatrale governativa Lucchesi-Palli, un manoscritto di Antonio Petito. Ne affido or, per la prima volta, la publicazione alla *Rivista Teatrale*.

Antonio Petito, famoso *Pulcinella* del teatro *San Carlino*, ha scritto in queste pagine la sua autobiografia, col disegno, immagino, di vederla stampata in qualche giornale o avanti a' volumetti delle sue commedie di *attualità* e di parodia.

Non ha compiuta tutta la sua narrazione e s'è arrestato, in questo suo racconto della vita artistica sua, se non mi sbaglio al luglio del 1869. Il titolo del manoscritto promette notizie d'essa fino al 1870: Petito muore in palcoscenico, d'un aneurisma, la sera del 26 marzo 1876. E, se si immagina che egli, proprio in quell'anno abbia cominciato a raccogliere i suoi ricordi, si può pur credere che l'ala fredda della morte abbia soffiato, a un tratto e giusto allora, su quelle carte che s'accrescevano a mano a mano e che fra poco avrebbero detto tutto, fino al 1876, del celebre *Pulcinella* del *San Carlino*.

Egli morì sulle scene, come v'era morto l'attore Angeleri che il Goldoni vide cadere esanime tra le quinte del teatro *San Luca*, come nel 1688 era accaduto all'*amoroso* Cesare Caccamesi, come nel 1750 era seguito all'altro *amoroso* della

compagnia di Tiberio Fiorillo, Giuseppe Sansò, com'era ancor morto in quel modo Francesco Massaro, gloriosa incarnazione del personaggio di *Don Fastidio* in quella *Cantina sotto S. Giacomo* che fu la culla del *San Carlino.*

Requiescant in pace. E ora vedo che non mi resta da scrivere altro a illustrazione dello scritto del Petito. Trovo soltanto necessarii alcuni chiarimenti intorno a' nomi parecchi di attori e di altri onde il quasi analfabeta scrittore sparge la sua narrazione con un'ortografia tutta arbitraria e tutta sua particolare. E questi chiarimenti soggiungo alla

Vita Artisticha di Andonio Petito dal 1822. Sino al 1870

Naque andonio Petito da Salvatore e Maria Giuseppa Errico in napoli, quartiere Vicheria, nella parrochia di S. Antonio Abate, il 1822. Suo patre e sua matre dopo lunghi viaggi in qualità di ballerini vennero anapoli atale epocha e siscriturono ad un picolo teatrino in mezzo allargo delle pigie: il patre prese il posto di ballerino ediretore di prosa e di ballo e sia dato anche arecitare: dopo un anno dietero ala luce Andonio il 29 Giug 1822 e vistiedero aquel teatrino per lospazio di otto anni, in questo fratebo il patre divenne socio di detto teatrino e sia datò afare la mascera di Pulcinella, e giriuscì. Silvio Maria Luzzi Ibresario del teatro S. Carlino venne asendire il Petito patre e loscriturò per il suo teatro S. Carlino di unito sua matre e il primo suo fratello gaetano, Rosina e carolina sorelle di antonio: fù allora che salvatore e la sua famiglia incomingiarono una carriera brillante: il Luzzi prese anche il teatro S. Ferdinanto e creò di retore di ballo a Salvatore il quale si distinze come pulcinella e come mimo e congertatore di balli: fù inquella epocha che antonio esordi il 1831 aletà di nove anni per la prima volda nel opera di Giovanni della vignia comedia Di filippo camarano e fù talmente agradito dal pubblico che in ogni comedia che si scriveva facevano agire il petito e anche a S. Ferdinando lo portavano per farlo al 1834 recitare e agire nelle pantomime alle età di 12 anni: Aldavilla Pasquale scrisse fra tante sue comedie una intitolata Un mandrillo e due cascettini, laparte del mandrillo fù afidato ad antonio e lofece così bene che ne parlarono per fino i giornali.

——————— Contrastatosi la famiglia con libresario Luzzi il Petito Salvatore Sciolze la sua famiglia Sciturata e rimaso sciturato lui e il suo primo figlio gaetano, la matre e il resto della famiglia

andietero ad aprire un picolo teatrino vicino alla porta del carmine e con balletti pantomime e piccole farse diuniti alla famiglia anche di salvatore tiravono avanti comodamente, ma lantonio sendiva insè che malvolendieri siadatava a quel picolo teatrino acui li facevano fare delle farse, ballare e fare il pirò nelle pantomime; infatti un giorno condrastatosi con la famiglia fùgì di casa e andiete aragiungere in un paese vicino Laconbagnia di Crescenziano Palobo. Conosciuto da questo fù bene acoldo erecitando sotto la sua direzioni incomingiò aconoscere come sincomingiave afare lartista cosa che nel suo picolo teatrino non poteva aquistare; il patre aprofitandosi della sua autorita lomandò aprendere per mezzo di polizia e locostrinze aritornare in quel picolo teatrino: fù allora che il petito aquistanto molde cognizioni faceva lui dadiretore, fece scriturare alamatre degli buoni artisti e incomingiò amigliorare quel picolo teatrino si per il prezzo che per lacondizione delle rapresendazioni e permagiormente aquistare idea lasera dopo il suo travaglio andava atutti iteatri di napoli aquistava cognizione e poi riproduceva vari drami che sendiva e congertava e metteva iniscena vari balli di S. Carlo; al 1850 fino aleta di 18 anni fece questa carriera: un giorno contrastandosi di nuovo con la matre fùgì novellamente e andiete aragiungere laconbagnia Martini che si trovava in caserta, una delle distinte cobagnie. Il capocomico Pietro Martini, il quale non avento il pulcinella lo inculcù di agire con la Maschera, lo fece andare iniscena con la farsa la dama giardiniera; piaque immenzamente che lo pigniò aprotegere che lofaceva agire spesso in qualità di Pulcinella e brillante nella sua conbagnia e vedento che suo patre aveva novelamente ricorso per averlo in casa e be il consiglio di detto Martino diritornarein famiglia acasarsi e così emangiparsi e fare una carriera artistica cosa che non poteva fare in quel picolo teatrino infatti antonio ritornato anapoli pose inpratica il detto progetto, siacasò del eta di 19 anni (51) prendento inisposa la prima che li capitasse: in fatti vene al teatro lafiglia di Luiggi parlati nominata Marianna, mercante, subito in quindici giorni siconcluse il matrimoni sposo la figlia senza dote e con pocha roba: il patre vedento che il figlio siera emangipato per non farlo andarvia da quel picolo teatrino che pur tropo lera necesario lo scriturò per un anno con loblico di fare anche da diretore; fù allora che nel mese di Setebre e magio, che gera lusanza di ciudere il teatro per la novena di S. genaro, che il petito aprofitava didette chiusure e andava arecitare nelle provinge con laconbagnia martini in caserta poi e a nola Santamaria e Capua con la conbagnia di Efisio e per fino la conbagnia Siciliana di Giuseppe colobo che aveva

saputo in petito un buon pulcinella e generico lo mandò achiamare in castel amare elofece recitare con lui con felicissimo successo, poscia pasarono aportici e sucesse e gualmente lo stesso, per sino che volevano portarlo con loro apalermo ma fù vano.

———————————— Avento ancora il petito pochi aldri mesi di Sua scritura terminato il suo ibegnio fù scriturato per mezzo di un senzale teatrale Chiamato Raffaele bocchalini acabobasso con la conbagnia Marinelli e paladini. Partì il petito con sua mog'ie ventendosi quel poco di mobilia che aveva madiscraziatamente nel arivare in canbobasso trovò che la conbagnia si era disfatta e che paladini e marinelli erano partiti con frazione di conbagnia in un paese vicino canbobasso chiamato termoli, in un seminario vera formato il teatro e apena giunse dovette recitare e acativandosi lanimo dei paesani del paese.

———————————— Visse co la comodamente dopo pochi mesi parti esiregò in goglionese aldro paese e sicome lui gli afari andavano male e successe la morte di uno dei capi comici, cioè il vecchio marinelli, fù costretto di partire e tornarsene anapoli; fù immediatamente scriturato con la sua andica conbagnia di Pietro Martini che si trovava senza pulcinella in avellino: gi andiete e il suo debutto dopo tre pulcinelli che gerano stati fù sblendidissimo: termino il carnevale adavelino e nella quaraesima andiede con la medesima conbagnia in S. Maria, esicome gera molda truppa che stavono cola facendo latraccia della strada ferrata sifecero favolosi in deresi e non potento il petito agire da pulcinella recitava da buffo pascariello: piaque in modo che tutta la truppa e il paese lo chiamavano Pascariello in mezzo la strada. Il vescovo di S. Maria sepe che sirecitava nella quareesima e fù allora che facendolo arivare alorechio del re ferdinando Secondo venne la proibizione di non recitare e fu disfatta la conbagnia.

———————————— Tornò il petito inapoli e si riscriturò con il patre, e nelle ocasioni delle solite novene di maggio esendo conosciuto tornò in sandamaria portando la sua picola conbegnia del teatrino sotto la ditta comica conbagnia di prosa e ballo condotta e diretta dal artista antonio Petito: piaque quella combagniola ma al ritorno che fece al teatrino contrastandosi di nuovo con la madre fu chiamato in Salerno al Real teatro S. Mateo dal capocomico martini afare il pulcinella dopo Decenzo che siera condrastato con libresa. e fù allora che la coppia tesari e marchionni venero da napoli afare delle recite afavore dell' capo comico e il petito ebe lonore di agire con quelle celebrita nella Clarisa manzon

nel irequieta senza mascera e fu aplaudito acanto a simili artisti giusto nel epoco di 11. Luglio 1844. Terminato lerecite passò con lamedesima conbagnia anocera nel quartiere militare comandato dal generale Desciuscè che aveva lajutante di cabo Pianelli amico stretissimo del petito: dovento questa conbagnia partire per catania e il petito non volle sequirla per paura che non fosse capito il pulcinella sisciolze da detta conbagnia esiscritrurò con la conbagnia grigniano che sitrovava in majuro vicino ala costa di salerno. Esendo questa una picola conbagnia dopo pochi mesi si sciolze la conbagnia e tornò inapoli: faceva interpelatamente delle recite a caserta con la conbagnia di efizio usai poi ritorno al teatrino, da qualche mese aveva reso moldo decoroso quel picolo teatrino formando un ottima conbagnia fù che nel mese di agosto 1845 fù chiamato incastelamare da Bartolomeo Magliano rico proprietario che per fanatismo aveva riunito una conbagnia di Valenti artisti fra i quali la farina Dericco Belisario Rubinaccio Morosi le pomatelli Camarano Cicillo Gendili con la meglie e con la figlia, Colli caraterista Bertacci edecenzo da pulcinella il quale contrastatesi fu invitato il petito afare delle recite abolante, fù bene a coldo e bentratato dal magliano, indi passò afare del aldre recite interpelate in caserta S. Maria nola Capuja fino alepoco del 1849. nel ocasione della novena di Maggio volle portare la sua picola conbagnia del teatrino a suo conto e sotto la sua ditta acastelamare andando iniscena il 10 maggio 1849. Fece moldo inderesse e ritorno inapoli. Linvidia della sua famiglia e conbagnia fu tale che lo posero moldo in malochio con i suoi genitori che fù costretto andar via dalla famiglia e fù in quel epocha che fu scriturato per la prima volda inapoli dalla società Sandini alla partenope, ed esordì la prima volda il 12 Novebre 1849 con la comedia Aviso ai mariti: fù un vero trionfo per il petito aquisto un nome colosale nel arte comica che venivano asendirlo quasi tulti gli artisti del aldri teatri — animato il detto petito si per esere bene acetto si per la protezione dei Soci della detta partenope che Fù riscriturato per un aldro anno adetta partenope nel ocasione di una serata di benefizio Scrisse per la prima volda Una comedia indialetto napoletano in due atti nel giorno 21, agosto del 1849 inditolata Napicche e nu contraste alitavolella alulario de li pignie copolicenella finte D. torotea pezze alluochie: questa comedia piaque in menzamento e fu reblicata varie volde.

— Dopo Sei mesi di listessa ibresa della partenope prese ancho il teatro S. Ferdinando e listesso petito agiva atude due teatri fù invitato dal Cavaliere Sandini socio di detta ibresa a scrivere un aldra

comedia. dopo un mese il petito scrisse u naldra comedia in due atti inditolata Pulcenella Ricco e pezente a casalenuovo, andiete iniscena alteatro S. Ferdinando il di 12. Gennaio del 1850. piaque e sireblicò Sette sere poi si fece alapartenope edebe listesso esito; terminata tale ibresa Si come il patre di detto petito stango dipiù travagliare alteatro S. Carlino volle lasciare di fare la mascera allora fù che al 1851 venne Silvio Maria Luzzi all' teatro S. Ferdinando asendirlo ed avendo il petitto aquistato un gran nome lipiaque e fù scriturato in vece del patre al teatro S. Carlino con lapaga di ducati 24. con lo blico che se dopo 8 giorni non piaceva a questo teatro doveva per unanno rimanere come generico edeporre la mascera: fù facoldalto il petito disciegliere per suo debutto la prima produzione e per non andare a confrondo del patre scelze una comedia rapresentata più volde dal celebre academico Giuseppe cammarano inditolata Misiespento illume e li fecero corona quella Sera Adavilla con la parte del poeta, il patre con quella del carаterista, andrea natale e mauro derosa con la parte degli amorosi Vincenza tremori e la Angiolina Cammisani e Camarano Rafaele da locandiere: si andiete iniscena il giorno di pasqua direseduzione del di 12 aprile 1851.

——— Fu tale il trionfo che fece che dopo due mesi oldre delle mezze regalie che aveva dal Luzzi lo avanzò aducati 36 Almese e li fece lascritura per lanno 1852. come mascera asoluta e buffo pascariello: pose iniscena vari balletti anche applaudidisimi e be mille augurii da valendi artisti, i giornale fecero eco al suo trionfo e la famiglia re alle di Borbone frequentava quel teatro per sendire petito e frà questi il principe di siracusa, che una sera nel mese del 15 Ottobre volle calare sulle scene e incomiaıe lartista nelle ocasione della sua serata: ebe il piacere di esere ricevuto incorte dal Pringipe di trapano e Pringepe del Aquila e ne otenero da questi moldi napoleoni; il petito sebe così bene agradire alla famiglia reale che ne otenne dai tre pringipi una penzione di Pasqua e natale non che nel anno nel ocasione delle sue quatro serate andava a riscuotere dalla corte cinque napoleoni per ciascunindividovi oltre di varie comedie scritte per lui dal Poeta Marulli tutte applaudidisime come Il disertore il sarto eil itabarro da Pascariello Il cengiajuolo il marito di mia moglie bruno il filatore e il mio cadavere che si diede in quaraesima e fù reblicato 30 Sere fece fanatismo tale che la corte dopo di avere asistito varie volde per questa comedia in S. Carlino la fece fare al fondo onde farle sendire alle principesse reali e ai pringipi spagnioli e il duca di modena che ogni epoca

era inapoli — Aldavilla anche come poeta scrisse varie produzioni per il petito come Nugelato de nu rane o piezze. il grasso lucido: ed esendo fatto a S. Carlo il trovatore con la celepre penco, coletti e Frascini e Borgimane una sera andietero insieme a S. Carlo e immaginarono una parodia; fù scritta da Aldavilla e il petito oldre di una magnifica parte che sicreò nella comedia faceva la parte della zingera che imitava cosi bene la borgimano nel quartetto finale che fureblicato da più di 89 volde e la corte asistiva avarie rapresendazione. Fù allora che lacaraterista Serafina Zabi faceva essa la parte di eleonora ma dopo un anno la Serafina andiede via e il petito prese lui libegnio di fare la parte di Eleonora la nuova caraterista signora Checerino quella della zingera, e magiore fu il trionfo del petito.

—— Venne inapoli un giocoliere chiamato berchè e oldre dei giocochi di prestigio fece il giochi di memoria che lui chiamava magnatiso; cosa che frasternò un poco il prefetto perchè allora eraproibito il magniatismo: un giorno fù ciamato il petito dal secredario del ministro di polizia madaloni e volle da questo esere postro inparodia il giocoliere berghè e il suo magniatismo; fù allora che il petito andie de averderlo e dopo 15. giorni pose in parodia i giochi e anche quelli di memoria avendo insegniato la tremori Vingenza atrice del suo teatro: riuscirono ameraviglia e il prefetto fece otenere dal ministero 50 ducati di gratificazione aldetto petito: venne un asera al teatro S. Carlino il Duca di Cacamo palermitano e nel vedere il petito cosi sveldo e bravo artista vedendolo fare i giochi volle vederlo da vicino liregalò 10 napoleoni e invito lacombagnia nello ocasione della novena di S. Gennaro afare delle recite inpalermo ; infatti Libresa Luzzi aconsedì e mando andicipatamente il figlio acombinare tutto: infatti lacombagnia partì il giorno 9. Settebre e diete la prima recita il giorno 11. Setebre 1852 con la comedia di Camarano la feste alarchetiello, con farsa Unosciocco secretista: il petito non gi agiva la prima sera e laconbagnia fece un fanatismo, la seconda sera andiete in iscena e il publico aspettava con anzia il debutto del petito che andiete iniscena con la comedia Pulcinella guardiano di Donne e la farsa è pacchesiche fornate con la tarandella napoletana da lui conbosta: fù un vero trionfo pel petito: il Duca Cacamo per la sodisfazione di aver lui portate la conbagnia in vito tutta aconbagnia apranzo acasa sua inonore del petito che nera il protaconista : in tutte le recite destò fanatismo e nella sua serata che fece il giorno 20. settebre il teatro era aribo-

cho e fù onorato con fiori e aplausi e chiamate fuori e anche per aver ballato un passo inclese.

——————————— Dopo terminato la novena si venne nuovamente anapoli e avendo il publico napoletano saputo che il petito aveva fatto quel furore apena conbarve sulle scene di S. Carlino fusalutato con fragorosi aplausi: il pitore Decrescienzo discepolo del Celebre Camarano volle farli il ritratto a fottografia ed eco petito anoverato nel Numero degli artisti primarj: seguitava il petito con i suoi trionfi e con delle nuove comedie che nel anno serono poste, quanto allanno nuovo del 1853 venne anapoli un fenomeno della natura, un uomo chiamato tubusse: questo era un valente mimo portava una conbagnia mimica apresso e andiede in iscena al fondo con un gran ballo chinese inditolato il naufraggio di tobusse in dove era il tobusso il protaconista, inuldimo del ballo vera una danza cinese e terminava con un passo inglese ballato da un frangese dun metoto di verso e piu acelerato: libresario luzzi mandò il petito al fondo ondevederesepoteva da quel ballo trarne una parodia: il petito andiede e dopo vendi giorni pose iniscena il ballo in parodia con la danza cinese e studiò il passo inglese sul medoto del frangese che riuscì aperfezione il nano lo faceva la caratterista col petito che faceva laprima ballerina e poi il passo inglese asistiva alla terza recita tutta la famiglia reale imimi di S. Carlo bolognietti pingitore briotti Izzi e la celebre boschetti che fece mille egomii al petito: questa parodia fece tale furore che siandiede afare al fondo per ben 4. volde con lasistenza sebre della famiglia reale. Sparso la voce che il petito era un celebre artista venivano delle sere che gli artisti dei Fiorendini e fra questi il celebre tadei che volle fare la conoscenza del petito lo invito a pranzo con lui e per ricordo lidiede un paio di fibie e un pendolo di strassi il suo ritratto con la dedica a dietro: lo stesso fece il majeron i la sadosci e angelo vestri ed adamo alberti ogniuno lo fecero degli engomi; trovandosi di passaggio il Celebre salvini con la cazoli avendo saputo per mezzo di giornali la celebrità di petito venero senza farsi conoscere a S. Carlino onde sendirlo e come il teatro era pieno e non avendo potuto trovare dei palchi si posero in platea aluldime file; la mattina prima di partire volle fare la sua conoscenza; il petito grado ti tale onore regalò il suo ritratto al salvini e il salvine liregalò una spilla doro che se la levò dalla sua scollina per sua memoria. Il marchionni frequentava anche spesso il teatro, e volle una sera far rapresentare un suo lavoro inditolato una chiave ed un paravendo; il marchionni ne rimase talmente sodisfatto per lesecuzione del petito che disse in

publico palcoscenico avandi alibresario e laconbagnia... tu sei il genio del arte, e fù allora che il pasquale deangelis fece stabare varie poesie e sonetto da lui conboste e didicate al petito: dopo al mese di novebre si aprì il S. Carlo e si rapresendo per la prima volda lo spartito del ricoletto che fece un gran furore con la celebre medori Coletti e Mirata: il petito secondo il solito fù mandato a S. Carlo e subito diunito ad aldavilla sifece la parodia: il petitto candava l'aria di bige vestito da donna e seppe così bene parodiare la medori che spinse aquesta di venire in teatro a sendirlo dinuite a coletti e a mirata, e neotenne fanatismo inmodo che la medori libutto dal palco un buchè di fiori poi la sera a presso mandò ad invitare il petito ad un gran pranzo e là il petito oltre che fece conoscenza del mirata del coletti e vari artisti di sancarlo e fra questi Arati, che coltebo nevenero conbari, lamedori nel licenziarsi col petito liregalò un anello con una pietra di brillanti per suo ricordo; il celebre poeta Giulio genovini che anche volle fare la conoscenza del petito fece unzonetto indialetto napoletano al petitto e alla medori e lo fece stabare in vari giornalie: lamedori prese tale sinbatia col petito che oldre che tutte le sere che era ciuso il teatro frequentava S. Carlino loinvito varie volde di nuovo acasa sua apranzo li fece fare il ritratto in caricatura da gatti e dura e prima di partire volle portare con se la statua di petito vestita da pulcinella da uno buono scultore e lo fece piazzare nella sua villa abruselle sotto ad un cascamusso di lastre.

——————— Nel carnevale venne la celebre ristori anapoli al fondo adare con la sua conbagnia un corso di recite; la sera frequetavano il sancarlino tutti gli artisti che non agivano la sera con la ristori, nerimanevano talmente endusiasmati che dopo la recita venivono sulle scene ad incomiare il petito e fra questi Tesseri clechi bonamici ciotti e il fratello della ristori che in voglio la sorella avenire a S. Carlino: in fatti un a sera che il petito faceva uno dei suoi capolavori Trichi tracco venne la ristori asendirlo, aplaudì fragorosamente il petito il quale andiede trerminata la rapresendazione nel palco abaciare la mano alla grande atrice, la quale li disse petito non ai leguale, la tua naturalezza il tuo spirito la tua spondaneetà ti anno creato un grande artista. Dopo due giorni mandò ad invitare il petito apranzo e là ebe canso il detto petito di far conoscenza con aldri primari artisti fra iquali il belloti Bon, volero e ramagnioli e Bonamici: terminato il pranzo petito ebe in ricordo dalla ristori il suo ritratto nella medea con la dedica scritta di propria su a mano che diceva alle Esimio e spondaneo artista An-

donio Petito la sua amiratrice Adelaide ristori Marchesa del Grillo: questo ritratto e presso il petito e questa grante atrice sebre che viene anapoli la sua prima visita e il teatro ovè petito il quale non tra lascia mai onde vederla. Vincenzo Torelli diretore del giornale lominibuss non tralasciavamai di lodare il petito nel suo giornale come lostesso facevano i giornali di verità e bugia, laplatea, lamoda il lume agasso e la rondinelli, il torelli volle dare una sera un atestato di amirazione alla ristori la invitò ad una gran festa e in vito in tale ocasione tutti iprimari artisti di canto ballo dramatici e comici e filarmoni- ci ; la ristori venne la sera e fù festegiata dai primari nobili napoletani e fra gli artisti vi fù il coletti Frascini pangono la pengo la poetessa Signora Miller il majeroni la Sadosci la Boscetti Frangesco Camarano diletante tofano Carlino, gaetano Petito e salvetti Frangesco buffo toscano di san Carlo; tutti si distinzero: il petito candò prima unaria buffa acobagniata dal maestro Degiosa in di cando il duetto fra venerdì e Pulcinella nel robinzò Grusuè diunito al Salvetti il quale egomiava il petito di averlo cantato moldo agiustato: tutti fecero echo al salvetti e la mattina tutti i giornali ne parlavano di questa granfesta e fra gli altri lodavano il petito, via più il petito aquistava granfama che fu chiamato nuovamente la conbagnia a palermo nella ocasione della noena e al teatro Carolina apena uscì il detto petito arecitare gifù un fracoroso aplauso e così ogni sera apena lo vedevano combarire ; fece la sua serata vi furono fiori esonetti e vari regali mandati fino a casa. Vera al teatro S. Cecilia la conbagnia domeniconi che frequentava varie sere il teatro Carolino per sendire il petito ; fra questi il Fratello di Salvini, chiamato alesandro, e sicome il salvini aveva saputo che il fratello era amico con il petito volle fare la sua conoscenza diunito ad amilcate Bellotti Domeniconi e la celebre Fumagalli ; stiedero apranzo unito e lodavano il petito scambiandosi ilo ro ritratti. Il pringipe pignatelli in vitò il petito con tutta la sua conbagnia alla sua villa gli fece trovare un deser con vini fuorestieri e si fece un brindasi all petito poi limandò due volde la sua carozza onde farlo divertire e al giorno della sua partenza di unito amoldi aldri distinti Signori palermitani lo a conbagniarono sino asopra il vapore ; il giornalista somma scrisse vari articoli al petito con mille lodi e alla sua cobagnia, igiornali di napoli fecero lostesso con la loro corispondenza che avevano da palermo.

———————————————— Tornato anapoli laconbagnia la prima recita fatta a S. Carlino lonorò il pringipe di siracusa e lo mandò a chiamare nel palco si congradulò

col petito e li fece dare dal suo secretario 10 napoleoni: il petito apena cobarso sulle scene ebe un aplauso dal publico. Tutti questi fatti movevano a curiosità a vari academici per sendire il petito e fra questi il moreno, tofani Sbordoni e il celebre Andonio Camarano che volle fare conoscenza del petito e si fece presentare da Eustachio tremori suo parente: petito gradì la vis ita e gelandiede arestituire a casa sua estrinzero una certa amicizia. I maligni che regniono in qualunque societa especialmente nel Arte comica avevano sparsa la voce che il petito era un pulcinella ma un pulcinella moderno, che se avrebbe fatto un lavoro di una comedia andica di pulcinella si sarebbero cono sciuti dei difetti: saputo il petito la cosa colpito dall amor propriò e dal arte volle dare una risposta nobile aquesti maligni: cercho in piacere all' suo Ibresario Silvio maria luzzi di voler dare una serata al teatro S. Ferdinando diunito a gli academici facendo capire allibresario che sitrattava da morproprio; libresario che amava e prodegieva il petito e logarendiva in faccia allarte e con convenienza e con doni che oldre la sua paga li faceva mercè anche la coperazione del figlio Signor Giuseppe Maria Luzzi che anche lui protegeva ed amava, li fù acordato questo permesso. Il petito imaginò di fare una delle migliori comedie che avava fatto il celebre camarano Giuseppe e che era rimasta più ibresa al publico; in fatti scelze Laginevra degli almieri in vito i dilettanti Marocelli stasi spasiano sbordone La deluca La villani matre e figlia Pietro Cristiano Fiore trapasse Pasquale de Angelis che da poco siera levato dagli academici ede erestato scriturato a S. Carlino: mangava la parte di paolino che faceva per ecellenza D. Antonio Camarano il quale aveva giurato che dopo la morte del suo fratello non avrebbe recitato con nesunaldro pulcinella: ma atesa la micizia e la valendia del petito condiscese arecitare. La serata ebe luoco la sera del 22 ottobre 1853, fù un vero trionfò che il camarano disse inpublico palcoscenico Signori dopo mio fratello non o che desiderare glialdi academici lifecero echo il teatro era Zeppo e vasistì alla recita libresario Silvio maria Luzzi, Tremori e il delise che libresario linvito a bella posta onde farli esere testimoni del trionfo di petito poi la mattina a S. Carlino in publico congerto recando il detto trionfo di petito infaccia alla conbagnia citando i testimoni e congluse con un suo discorso che il petito era un pulcinella antico e moderno così fù che per magiormente far tacere ai maligni e sostenere viapiù il petito pose iniscena varie produzioni andiche e fra queste le gare tra Servi, le metamorfosi di Pulcinella, il marito geloso e pulcinella molinaro, che il petito li fece così bene che

rimasero in repertorio e ne ottene la sod'sfazione che prima mal si soffrivano queste comedie andice non per parte dei suoi andecesori ma pel modo come il petito laseppe abellire e travagliare. Era chiamata spesso la conbagnia al fondo per leserate straordinarie, il salvetti invito il petito per il duetto nel ajo nel ibarazzo si convenne con libresario e si andiete a fare larecita al fondo con lopera Il sarto citabarri fatica del petito poi il duetto nel quale fù chiamato allonore del proscenio diunito al salvetti indi fece la farsa da buffo pascariello intitolata Michele e Caterina chiuse il divertimento con edusiasmo del publico ed il salvetti regalò al petito due bottoni doro per camice.

——————— Al teatro nuovo sotto libresa di Mosella esendo questa ibresa un po pengolante per lidroiti serali convenne con Libresario luzzi di fare delle recite al teatro nuovo senza chiudere il suo; infatti convenero che il mosella faceva dei spetacoli straordinari: prima faceva candare uno spartito dalla sua combagnia e poi dalla conbagnia di S. Carlino faceva rapresentare una comedia una parodia una farsa indove il petito era sobre il protaconista: recitava prima a S. Carlino epoi con carozza pronta agiva al teatro nuovo. Il Luzzi era genorosisimo a questo travaglio straordinario del petito e il mosella pure li fece vari regali e cosi il petito aquisto dopi trionfi: volle il petito cercare una serata divandagio al suo ibresario e volle farla alfondo; libresa che lamava troppo aconzendì; il petito in vitò il salvetti a candare con lui il duetto del robinsò grusuè che aveva candato in academie nell ocasione della feste della ristori e il terzetto del Ritorno con aldavilla che faceva la parte Stefanello e il salvetti quella del conde; la comedia scelze Bruno i filatore da pascariello che faceva per ecelenza e la farsa Pulcinella avelenato: il teatro era ariboccho e isoliti trionfi di petito non mangarono ; la fama del petito per mezzo dei giornali e dei primari artisti che lo avevano indeso si era formata colosale: in Mesina si formò una comisione, presero il R. Teatro S Elisabetta invitarono la cobagnia: allora il vecchio ibresario non Volle indraprendere un nuovo viaggio di mare conbinò laffare per 20. recite e mandò con la conbagnia il figlio Giuseppe maria luzzi e sotto la sua ditta fù presentata la conbagnia la quale rimase moldo sodisfatta per la gendile maniera del novello ibresario il quale parti 8. giorni prima onde preparare tutto per ricevere la conbagnia: infatti la conbagnia arrivò il giorno 16. giugno 1853 andiete iniscena il giorno 18. corrente con la comedia nazionale Najute ala festa delarchetiello la comedia non piacque non per la valendia degli artisti ma per latroppo tri-

vialità mentre tenevano quel teatro moldo aristocratico; in fatti la farsa travagliata da aldavilla un vedovo eremita piaque immenza mente. La seconda Recita fù data il giorno 20. giugno e andiete iniscena il petito con la comedia di camarano Pulcinella scioco guardiano di donne lafama che precedeva il petito lifece aquistare deglimmenzi aplausi poi si fece la farsa li pachesichi fornati con una nuova tarendella napoletana ed alla fine della medesima fù chiamata fuori tutta la conbagnia e la seconda volda fu chiamato particolarmente il petito e cosi tutte le sere, facendo sebre comedie miste e non da dialeto assoluto: per serata abenefizio del petito che ebbe luoco il 4 Luglio 1853. scelze una comedia di sua parti colare fatica il conte aposticio indi i giuchi di prestigio e il passo inglese lindroito fù imezo e gli-aplausi fragorosi e il petito nel resto delle recite lecomedie le faceva con la mascera e le farse senza mascera e infatti lifecero reblicare tre volde Michele e Cristina; il giuseppe maria luzi condusse la conbagnia anapoli con la medesima gendilezza ed acortezze Il petito fu egomiato e rigraziato dal vecchio luzzi in comingio di nuovo con isui travagli e isoliti egomi del publico e degli artisti degli aldri teatri e giornalisti. Nel novebre del istesso anno a S. Carlo andiede iniscena Il roberto il diavolo spartito fandastico con lafioreti pangano e Colini aldro Basso...

Qui lo scritto s'interrompe. Ripiglia appresso il Petito la sua narrazione così:

All teatro fenice portò libresa luzzi la conbagnia afare un corso di reciti fino atanto Che non sicustruiva il teatro nuovo che dopo lingentio libresario Giuseppe Maria Luzzi aveva fatte ricostruire a bella posta per la sua Comica conbagnia nazionale. La prima recita che diete alla fenice fù il giorno di pasqua del di 27 marzo 1864 con la comedia laqua zurfegnia e tre guappi: il petito discraziatamente cadde amalato e non potette asistere alla pertura di detto teatro e sicanbiò produzione: guardo illetto per due mesi doventosi farre lo-perazione alla gabba dritta e il Celepre Dotor palasciano le fece lo-perazione e lo ridette di nuovo alle scene la sera di 28 Maggio del 1864 : e andiete iniscena con lopera la Finta pazza. All'cobarire di questo attore aplausi imenzi fiori sonetti stabatti e regali, bonboniere e brillante la filodramatica conbagnia Dantrìa liesterno con un so-netto e con una lauro butato sulle scene con un anello doro con lingisione della ditta di detta conbagnia i suo più grandi omaggi, per otto sere condinue gi fù sebre listessa dimostrazione: rimesosi il

petito e facento le sue recite delle più scelde pro duzioni seppe che a S. Carlo era antato inisciena il ballo inditolato un ingognito e che una società frangese aveva posto il nuovo metodo di far conbarire delle larve e poi farle sparire che servivano indetto ballo. Riusì al petito di conoscerne il mecchanismo alora fù che inmediatamente ne fece una parodia da lui congertata e messa iniscena il di 9. Luglio inditolata Pulecenella ammuienate pe fa lu balle Ligognito. Fu tale il fanatismo che fece la parodia che sireplicò fino al 30 agosto incasanto favolosi indroiti; listessi mimi e balerini di sancarlo venivano a congratularsi col petito della bella messa iniscena: terminato libegnio al teatro Fenice libresa porto la cobagnia alla riapertura del teatro nuovo al dì 2. Setebre; il petito fù il primo apresentarsi al pubico indi con versi declamati del giudice Melino presentò lindera conbagnia fù a coldo con flori sonetti e inmenzi aplausi indi calato il sipario si rialzo danto prigipio con la comedia della bella briana con un nuovo balletto figurato e balato dal indera conbagnia da lui congertato fù chiamato fuori tre volde..........................

Quì è un'altra lacuna nello scritto. Segue appresso:

Al 31 maggio 1869 il Petito lasciò le scene del teatro nuovo avento prima di partire Congertato la mima di san Carlo Signora benedetta la parte della Muta nel masaniello e la tarandella del 3. Atto esequita dacorfrei dabo i sessi con felice successo ereiderate Chiamate fuori: il giorno apresso il petito partì per firenze onde dare un corso di recite al teatro delle logge teatro rispettabile edeplomatico. Il cinque giugnio si andete in iscena e il petito alsolo conbarire ricevè degli aplausi in mezzi; andiete iniscena col Pulcinella condadino e disertore oldre dei grandi aplausi fuciamato alonore del proscenico, e inuldimo fù costretto di uscire da fuori altelone 5. Volde, così ogni sera especialmente con la parte di pascariello nel marito di mia moglie nel bruno il filatore nel guarda portone e nel saponaro comedia scelda per sua serata il 21. Giugnio e il teatro era zeppo sindroitarono Mille e Sei cento lire fù onorato il petito dal procuratore del re, dal generale in capo, dal ministro gualderio, da ratazzi, dal deputato S. Donato Morelli de blasio Barone mazziotti dal ministro del istruzione pubica e da, presidente delle camere; moldi deputati e frà questi riciardi e Sandonato venero a congratolarsi col petito sulle scene e la comisione leterarica fece lostesso e partecipò al petito che il suo nome alla volda dell' teatro era stato scritto imezzo al aldri Celebri artisti cosa che lusingo moldo alamor propio del petito che ne pianze

per la gioja. Il proprietario del gran ploteama in firenze volle che la conbagnia avesse fatto una recita aquel anfiteatro, conpinò con Libresario luzzi e mettendosi dacordo col petito Scelzero per produzione la parodia del Sanzone scritta da esso petito e che salvini haveva fatta la tragedia e con gran successo. Si trovò tutto oportuno fù dal petitto bendecorata e fece un chiasso straordinario fù chiamato alonore del proscenico tre volde e aluldimo con tutta la conbagnia giusto la sera del dì 17. Giugnio diunito alla cobagnia di canto e ballo Posero imanifesti per le cantonate col titolo La famigerata mascera del Pulcinella A. Petito e così con gli aldi manifesti fecero far bisso al racondo del leone al detto petito che in questo fratebo fece conoscenza in firenze con varie nobili famiglie fù acasa del ministro gualderio e fù invitato avari pranzi. Al primo Lugio dovette partire e fù aconbagniato fino alastrada ferata dai signori e signore nebe vari buchè di fiori e lui apena arivato anapoli mantò una con bosizione in versi napoletani Stabata a tutti gli amici di firenze inringraziamento; tornato anapoli volle il luzzi fare riagire la conbagnia di nuovo al teatro nuovo e la mando iniscena il due agosto con la comedia Bruno il filatore; apena sortito il petito ebbe un aplauso apien teatro e cosi in tutta la rapresentazione. La prima Domenica di luglio 17 la conbagnia passò al teatro S. Carlino e andiete iniscena con la bella briana e cosi col solitorepertorio sietirato avanti a quel teatro: il petito volle anche là far dapoeta e oldre di alcune sue protuzione riprodotte in S. Carlino scrisse una atualidà del giorno, cioè una comedia indialetto napoletano inditolata Lomasto rafaele e non tene garicà con una ficurata tarandella anche da lui conbosta ed esequita con tutta la conbagnia. Andiete iniscena il dì...

NOTE ALL'AUTOBIOGRAFIA

Antonio Petito, figlio di Salvatore e di Maria Giuseppa Enrico, la famosa *Donna Peppa*, è nato il 29 giugno 1822.

Esordì, a nove anni, il 1831, al teatro di S. Ferdinando, impresa Silvio Maria Luzi, nella commedia di Filippo Cammarano: *Giovanni della Vigna.*

Seguitò a recitare al teatro di *Donna Peppa*, al Carmine. Si unì alla compagnia di Crescenziano Palombo, che girava pei paesi di provincia. Stette, appresso, con la compagnia Martini e il capo-comico Pietro Martini lo fece recitare per la prima volta da *Pulcinella.*

Sposò, a 19 anni, Marianna Parlati figlia di un mercante di panni.

In questa sua autobiografia egli parla di parecchie persone di cui storpia orrendamente i nomi. Il lettore corregga come appresso:

Crescenziano Palobo: Crescenziano Palombo, (capo-comico).

Giusepe Colobo: Giuseppe Colombo (siciliano, personaggio di *Pasquino*)

Decenzo: Gaspare de Cenzo (*Pulcinella*).

Tesari e Marchionni: Tessari e Marchionni (famosi attori del *Fiorentini*).

Desciuscè: generale de Sauget.

Pianelli: generale Pianell.

Vicenza tremori: La Tremori, figlia del famoso comico del *San Carlino*, Eustachio.

penco coletti, Frascini e Borgimane: La Penco, il Coletti, il Fraschini e la Borghi Mamo, cantanti famosi e interpreti del *Trovatore*.

Serafina Zabi: Serafina Zampa caratterista al *San Carlino*, prima moglie di Mauro De Rosa, *amoroso* al *San Carlino* stesso.

Checerino: Marianna Checcherini, caratterista al *San Carlino.*

berchè: il giocoliere Berchet.

tubusse: Tom Pouce, nano famoso.

salvini e la cazoli: Salvini e la Cazzola.

Teseri: la Tessero.

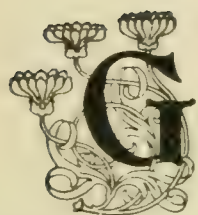
sadosci e boschetti: La Sadowsky e la ballerina Amina Boschetti.

delilise: De Lise.

Mosella: Musella, impresario.

bencdetta: La mima Benedetti.

Salvatore Di Giacomo

Scene e figure molieresche imitate dal Goldoni

Goldoni e Molière!

Quante volte non s' è tirato il parallelo tra i due grandi rappresentanti della commedia moderna! Col metro n'andò misurata l'altezza, con la bilancia pesato l' ingegno. Chi a proposito del Goldoni parlò di genio, chi di talento. Fra noi quali sforzi non si fecero per spingere su su il Veneziano tanto che arrivasse almeno alle spalle di Poquelin, mentre fuori d' Italia, e non in Francia soltanto, con critica sdegnosa il Goldoni veniva ricacciato ben indietro, bene al basso. perchè — per carità — la sua *velada* plebea non contaminasse l'abito di velluto, le candide trine del Molière?

Falsa vanità la nostra: smania piccina — negli stranieri — d'umiliare chi non fu mai importuno e degnamente tenne il posto che l' opera sua gli assegnò.

Vero è che il parallelo s' impone. Nei due nomi è il segno di quanto potè il teatro comico ne' loro paesi. Il Molière e il Goldoni restituiscono il teatro alla letteratura. Ne fanno un efficace elemento della cultura nazionale.

Ma disuguali le mire e i mezzi.

Del teatro del Molière gl' intenti morali sono parte essenziale: nel goldoniano ci stanno a pigione. Tanto che si può giudicarne astraendo dal pistolotto di chiusa e dai sermoncini di Pantalone.

Checchè il Goldoni dicesse o credesse di rifare nel suo paese l'opera del Molière, il suo genio lo portava altrove: a osservare intorno a sè, a spiare le persone e le parole. a ritrarre tipi e caratteri come gli si porgevano. Uno studio d' interno come *I rusteghi*, un quadretto di genere come *La casa nova*, l' arguta pittura di tutto

un paese nelle *Barufe ciozote*, il Molière non avrebbe potuto mai dare, come vano sarebbe stato attendere dal Goldoni un lavoro affine al *Misantropo*. Tant' è vero che quante volte s'accinge a levarsi in un'alta sfera morale, la gioconda sua musa l'abbandona e i lavori ch'escono allora dalla sua penna son cosa miserrima, destinati a vita effimera. Tutte le volte che concepisce a tavolino, attingendo ad altre fonti che alla vita o si propone una tesi, dà nel bislacco.

Mettiamo il Molière tra le grandi guide dello spirito umano: resti il Goldoni il principe de' commediografi moderni. Non è poco e mi par equa sentenza.

Certo non vi s'acconciano i francesi che, messo *hors concours* il Molière, fanno passar innanzi al Goldoni non so quanti ancora dei loro, e non vi s'accomoderanno i Tedeschi (nomino le due nazioni che in fatto di teatro giudicano e mandano) finchè non vorranno studiare, come va, il teatro dialettale del Veneziano.

In ogni caso le questioni di rango nella storia della cultura furono e saranno sempre questioni di lana caprina. Non le risolve che il tempo.

Opera certo più positiva e più proficua sarà continuare l'esame dei due teatri — molieresco e goldoniano — nei rapporti di fatto, studiando il modo onde il Goldoni seppe giovarsi di qualche spunto offertogli dal Molière. Studio che prova la diversità dell'ingegno, degli intenti e dei mezzi meglio assai che non teoriche disquisizioni campate in aria.

I.

DUE CHE NON PAGANO

Chi non rammenta...? Si dice, beninteso, così per cominciare, ma in verità della memoria dei lettori, massime a proposito di libri che non si leggono tutti i giorni nè da tutti, convien dubitare assai. Val più, senza ricorrere a spesso false premesse, notare che tra le scene più belle del *Festin de pierre* è la visita fatta a Don Giovanni dal negoziante Dimanche, suo creditore.

I servitori vogliono impedirgli d'entrare. Ma no, dice il padrone, i creditori non vanno trattati così. « Il est bon de les payer de quelque chose, et j'ai le secret de les renvoyer satisfaits, sans leur donner un double ».

Accogliere cioè più affabilmente che si possa chi avanza da noi.

Al caso chieder perdono della lunga attesa e rampognare gl'incivilissimi domestici: far sedere il creditore vicino a sè, domandargli conto della sua salute e di quella di tutta la famiglia, senza dimenticare nè un bambino nè il cane: offerirsegli tutto per quanto possa occorrergli: invitarlo a cena magari... E se il pover'uomo intontito di sì esuberante cordialità si scusa dicendo di non aver tempo, farlo riaccompagnare con fiaccole e armi dalla propria servitù. Tutto questo badando bene di non dargli modo d' esporre le ragioni della sua venuta. Non che s'abbia a evitare di accennarvi. Anzi nel guidarlo alla porta assicurare il malcapitato che si sa d' essergli debitori e che non se ne fa mistero con alcuno.

Così Don Giovanni riceve e tratta M. Dimanche.

Debiti di cuore e di monete egli li salda a suo modo. Superiore a tutti i pregiudizii di questo mondo piccino non v'è frangente dal quale non riesca a ritrarsi con onore.

Nel *Dissoluto punito* imitato in parte dal *Festin de pierre* la scena del mercante non c' è. Il carattere tragico voluto dare dal Goldoni alla sua opera ne consigliò forse l' esclusione. Ma un personaggio che invece di metter mano alla borsa stordisce di complimenti chi s'attende quattrini era una trovata comica di sì buona lega che il Goldoni non volle lasciarsela sfuggire del tutto. La ritroviamo, assai liberamente imitata, in un episodio del *Ritorno dalla villeggiatura*, questo notissimo davvero perchè tra le cose del Goldoni che le Antologie riproducono con predilezione (1).

Leonardo per il lusso della villeggiatura e per contentare la sorella Vittoria, testa leggera quanto lui, contrae debiti ingenti. Potrebbe rimettersi con un buon matrimonio se prima avesse modo di regolare i suoi affari. A chi ricorrere? Allo zio Bernardino, ricco sì ma avaro la sua parte? C'è poco da sperare. Ma i creditori si fanno sempre più insistenti, la ragazza, se indugiasse troppo, potrebbe sfuggirgli... Leonardo si fa coraggio e accompagnato dall'amico Fulgenzio sale le dure scale.

Lo zio Bernardino l' accoglie con affettata cordialità. S' informa della sua salute. Chiede notizie della nipote, della villeggiatura e degli spassi avuti. Assai gli piace il garbato modo di parlare del giovine.

---

(1) L' affinità dei due episodi notò di passata già il Rabany (*Carlo Goldoni. Le théâtre et la vie en Italie au XVIII siècle.* Paris et Nancy, 1896, p. 260), che della scena goldoniana scrisse: « une adaptation heureuse de la scène entre Don Juan et M. Dimanche mais transposée de la haute comèdie à la tragedie bourgeoise ». Vada per la *haute comédie*, ma il *Ritorno dalla villeggiatura* una *tragèdie bourgeoise* ossia un dramma lagrimoso,

Non vuol permettere che stia col cappello in mano e ne nasce una gara di cortesia tra lui e Leonardo. Con vivo interesse sente le nuove del matrimonio progettato. Domanda il nome della sposa. Non finisce di lodare il parentado. Si rallegra di tutto e incarica il nipote di salutargli caldamente il presunto suocero.

In mezzo a questo torrente di convenevoli e di domande Leonardo trova appena modo d'accennare al suo miserevole stato e al bisogno urgente di essere soccorso. Ma lo zio imperturbabile attacca sempre tutt' altro discorso. Leonardo e l' amico partono, sdegnati di tal contegno, mentre il vecchio ridendosi della loro collera ordina di metter in tavola.

La situazione è certo ben altra che nella commedia del Molière. Là uno che non sodisfa un suo creditore, qui uno zio, avaro e antipatico finchè si voglia (tale lo qualifica l' autore stesso), che non paga — nè si può muovergliene rimprovero — i debiti d' un nipote scioccamente prodigo. Ma lo spunto molieresco mi sembra innegabile sia nella trovata che nei particolari, come sarà già apparso dal rapido esame dei due episodi e meglio risulterà dal riscontro dei seguenti passi goldoniani con altri del Molière.

Oh! Signor nipote, la riverisco; che fa ella? sta bene? Che fa la sua signora sorella? Che fa la mia carissima nipotina?	Ah! monsieur Dimanche, approchez Que je suis ravi de vous voir! ... Comment se porte madame Dimanche?... Et votre petite fille Claudine, comment se port-t-elle?
Signore, io non merito esser ricevuto da voi con tanto amore, quanto ne dimostrano le cortesi vostre parole.	Monsieur, vous avez trop de bonté pour moi... Je n'ai point merité cette grace, assurèment.
Che possa... in quel ch'io possa... se mai potessi.	...je suis à vous de tout mon coeur ... Il n'y a rien que je ne fisse pour vous.
Ah, signor zio... (*col cappello in mano*).	Monsieur.
Si copra.	Allons, asseyez vous.
Pur troppo la mia mala condotta ..	Il n'est pas besoin, monsieur, et je n'ai qu'un mot à vous dire. J'étais...
Metta il suo cappello in capo.	Mettez-vous là, vous dis-je.
Mi ha ridotto agli estremi.	Non, monsieur. Je suis bien. Je viens pour...
B. Favorisca (*mette il cappello in testa a Leonardo*).	Non, je ne vous écoute point, si vous n'êtes point âssis...
Siete padroni, di giorno, di notte, a tutte le ore.	... vous êtes en droit de ne trouver jamais de porte fermée chez moi.

Pur della menzione che si fa della cena il Goldoni, direi, trae partito per finire l'episodio con una vigorosa pennellata che illumina un' ultima volta il personaggio di Bernardino.

Mentre Leonardo e Fulgenzio s'allontanano, imprecando, Bernardino ordina al servitore Pasquale di servire il desinare:

B. Pasquale!

P. Signore.

B. In tavola.

Son tre battute, anzi tre parole, ma si poteva chiudere la mirabile scena più efficacemente di così?

Anche il Goldoni piglia il buono dove lo trova e, giovandosene con geniale abilità, v' imprime il suo suggello. Imitare così non è dato che ai grandi maestri.

II.

BRIGHELLA, DON GIOVANNI DA STRAPAZZO

Nella *Donna volubile* Colombina e Corallina, cameriere di Rosaura, impiegano i pochi istanti di libertà che lascia loro la capricciosa padroncina in una gara disperata alla conquista di Brighella.

Il furbone le sa tenere a bada tutte e due con promesse di matrimonio che gli costan poco perchè non pensa a mantenerle, e intanto riesce a cavar loro di mano qualche denaro.

Una volta piglia *a conto di dote* da ciascuna d' esse uno zecchino. Ma fatto questo sacrifizio non indifferente per le loro piccole economie, Colombina e Corallina, sempre in sospetto l'una dell'altra, mettono alle strette Brighella per vederci chiaro negli abili suoi maneggi.

Colombina. Dite, signor Brighella, avete a lei donato il vostro cuore?

Corallina. Oh no, signora, l' averà donato a lei.

Brighella. El mio cuor l' ho vendù: l' è sta comprà per un zecchin. Chi m'ha dà sto zecchin, ha acquistà el mio cor. No contendè, no gridè; m'avè inteso tanto che basta.

Corallina. (Dunque Brighella è mio!)

Colombina. (Il cuore di Brighella è venduto a me).

Ma questa fiducia dura poco ed ecco Brighella un'altra volta alle prese coi sospetti e le gelosie delle due ragazze.

Colombina. Chi sarà mai la fortunata?

Brighella. Ho fissà, ma nol voggio dir.

Corallina. Via ditelo.

Brighella. No, nol voggio dir. Una de vu altre do; ma nol voggio dir.

Colombina. Ditelo, caro Brighella, levatemi di pena.

Brighella. Orsu, lo dirò e no lo dirò. La più bela.

Colombina. (Questa fortuna avrebbe a toccare a me).

Corallina. (Oh, sarò io senz' altro).

Colombina. (Che cosa ha di bello colei. Niente).

Corallina. Diavolo! Se dicesse ch' è più bella Colombina, direi ch' egli è orbo).

Colombina. Oh, è mio senz'altro). Brighella, son contentissima, (parte).

Corallina. (Io, io sarò la sposa). Ora vedo, che mi volete bene.

Qui Brighella non si contenta di fare il Don Giovanni da strapazzo, ma copia fedelmente il modo onde il classico suo precursore si trae d' impiccio in un caso in tutto eguale. La sua furfanteria e l' ingenuità della cameriera Colombina e della sottocameriera Corallina nella *Donna volubile* del Goldoni trovano esatto riscontro in un altro episodio del *Festin de pierre*.

L' avvenenza d' una forosetta colpisce Don Giovanni sempre in cerca d'avventure erotiche. Una promessa di matrimonio agevolerà la conquista della bella. Subito dopo s' imbatte in un'altra contadinotta non meno appariscente. Si ripete con questa lo stesso giuoco. Ma ecco la prima a sorprenderlo. Tutt' altri che Don Giovanni si perderebbe d'animo. Parlando piano ora all' una ora all' altra egli riesce a deludere i loro sospetti e corona l'abile opera sua con questo discorso:

" Que voulez-vous que je dise? Vous soutenez également toutes deux que je vous ai promis de vous prendre pour femmes. Est-ce que chacune de vous ne sait pas ce qui en est, sans qu'il soit nécessaire que je m'explique davantage? Pourquoi m'obliger là-dessus á des redites? Celle à qui j'ai promis effectivement n'a-t- elle pas en elle même de quoi se moquer des discours de l'autre?...... ; l' on verra, quand je me marierai, la quelle des deux a mon coeur (*bas, à Mathurine*). Laissez lui croire ce qu' elle voudra (*bas, à Charlotte*). Laissez-la se flatter de son imagination. (*bas, a Mathurine*). Je vous adore, (*bas à Charlotte*) Je suis tout à vous, (*bas, à Mathurine*). Tous les visages sont laids auprès du vôtre. (*bas, à Charlotte*). On ne peut plus souffrir les autres quand on vous a vue.

Le due villanelle concludono, ciascuna per conto proprio:

Je suis celle qu'il aime, au moins.
e
C'est moi qu'il epousera.

Identica la situazione, ma diversa la forma e la sostanza.

La sottile arguzia molieresca, la mirabile grazia del suo stile cedono al pedestre vernacolo di Brighella e al misero toscano di Colombina e Corallina, allegre *pute* veneziane che costrette a parlare in lingua perdono tutto il loro *morbin*.

Diversa la sostanza. A insidiare la virtù delle procaci villanelle Don Giovanni è mosso sì dall' impulso erotico, *alias* amore, che dall'ambizione d'aggiunger nuove foglie alla sua corona di trionfatore. Il lenocinio delle sue parole ha tal fascino che non povere contadinelle soltanto vi si lasciano prendere. La bella persona, l' abito di cavaliere, il linguaggio forbito possono tanto che le semplici forosette sarebbero per cadere anche se non fosse corsa promessa di matrimonio. Volgarmente ignobile non è nè da una parte nè dall'altra il movente che avvicina il gran seduttore alle sue vittime.

Col Goldoni si torna nel mondo della più squallida realtà. (1) Anche Brighella promette le nozze senza pensarvi sul serio e a buon conto, se s' ha da credere a un sospetto di Colombina a danno della compagna, anticipa magari i suoi diritti maritali, ma l'unico vero interesse che lo anima è l'*auri sacra fames.*

Mi maridarme? Oh. no son cussì mato. Me vado devertendo co ste massere, e co le posso pelar, lo fazzo col mazor gusto del mondo.

In fatti, caso più unico che raro nel teatro del Goldoni, neanche la *scena ultima* lo riduce a più mite consiglio.

A loro volta Colombina e Corallina dividono con tutte le fanciulle di quel teatro, padroncine e servette, la fregola del marito. Altro non cercano (2).

(1 Squallida e volgare oltre il lecito. Si vegga la scena sesta dell' atto secondo tra Brighella e le due cameriere, ricca di sottintesi erotici.

(2) Un'altra probabile imitazione di quest'episodio del *Festin de pierre* (questa avvertita dal Rabany a pag. 260 del su libro) è nel *Cavaliere del buon gusto*. Donna Eleonora civetta stagionata di molto e la sua nipote Rosaura che, sebbene quasi fidanzata a Florindo, non vuol esser da meno della zia nella caccia all'uomo fanno una corte disperata al conte Ottavio, scapolo convinto, che si diverte senza lasciarsi adescare L' imitazione, se mai, è qui diluita in scene lunghe e artificiose come tutto quell' infelice lavoro. Eleonora e Rosaura rubano il mestiere a Corallina e a Colombina, ma ciò che in queste par scusabile e conforme al loro umile stato urta e vien presto a noia in due pretese dame, tanto più che non un briciolo di spirito avviva gli assalti e le difese.

III.

SIOR ZAMARIA DELA BRAGOLA

Chi era costui?

Proprio un Carneade. Noto a pochissimi anche tra i buoni conoscitori del teatro goldoniano. Scorri le più ricche collezioni delle commedie, quella del Pasquali, dello Zatta e moltissime altre ancora, senza imbatterti in questo nome di schietto sapor lagunare. Ignoranza scusabile dunque quanto quella di Don Abbondio.

Chi vuol conoscere Sior Zamaria dela Bragola cerchi (e l'aiuti la fortuna!) l'edizione Pitteri o le due ristampe abusive fattene a Bologna e a Firenze. Lo scoprirà tra i personaggi delle *Introduzioni per l'apertura del Teatro Comico detto di San Luca* negli anni 1753-54. Son commediole in un atto dove il Goldoni per bocca dei suoi comici faceva promesse relative al repertorio, rendeva conto al pubblico dei mutamenti subiti dalla compagnia, offeriva modo agli attori nuovi di presentarsi in discorsetti riboccanti di modestia per le loro umili persone, d' incenso per l'udienza.

In mezzo ai personaggi di queste introduzioni si muove e discorre, unico *gonzo* (1) anche Sior Zamaria dela Bragola, originalissima figura del teatro goldoniano. Della quale il poeta, sempre per bocca de' suoi comici, dà tre definizioni che s'integrano l'una con l'altra:

« È uno di questi caporioni di piazza; di quelli che tengono cattedra per le botteghe sui difetti dei commedianti ».

« È uno di quelli che scroccano la porta, danno incomodo sulla scena e poi dicono male della commedia ».

Una terza in forma interrogativa:

« Dica, signore, sarebbe uno di quelli che sono mandati a vedere che cosa da noi si fa e che a mezza commedia corrono a portar le nuove? »

Un rappresentante dunque di quella specie d' importuni, non mai estinta, che della loro curiosità fanno oggetto particolare la gente di teatro. Nelle case e per le strade raccolgono tutte le voci che corrono sul conto della compagnia, le riportano e divulgano in cambio tutto ciò che dai comici apprendono. Parte intendono, parte fraintendono e magari, se la mèsse par loro leggera, aggiungono del proprio qualche *spiritosa invenzione*.

(1) Così nel gergo dei comici si chiamavano gli estranei all'arte. Cfr. una nota posta dal Goldoni a una battuta della *Locandiera* (atto II, scena X).

La sera del 7 ottobre 1753 il Goldoni si presentava per la prima volta al pubblico del San Luca. Serata memorabile alla quale per nulla al mondo Sior Zamaria avrebbe potuto mancare. Venuto al teatro, non trascura di recarsi sul palcoscenico dove trova i comici raccolti quasi tutta in una sala *ove sogliono ragunarsi*.

Il popolino strepita per l' impazienza di veder la commedia. Ma i palchi sono ancora vuoti e convien indugiare.

Intanto Brighella e Clarice, attori nuovi per Venezia, discorrono coi compagni della titubanza che trovano nell'esporsi a un pubblico *de gusto fin* come il veneziano. L'ironico augurio *arrivederci l'anno venturo a Chioggia* che si faceva ai commedianti quando con ardire impari alle forze accettavano scritture per la Serenissima Dominante risuona minaccioso al loro orecchio.

Ma ecco, a interrompere i loro discorsi saturi di buoni propositi e di complimenti all' uditorio che si sarà non so se compiaciuto o annoiato di più, capitare sul palcoscenico Sior Zamaria dela Bragola.

« Zè un'ora che me macco le tavarnele sun un scagno. No principié mai ? Son vegnù a veder cossa fè ».

La domanda è più che altro un pretesto per avviare la conversazione e sodisfare la sete di notizie che lo tormenta.

« Cosa zè de quel vostro Leandro ? de quelo che fa la parte da mato ? — domanda Zamaria, e sentento che sta bene e che reciterà soggiunge contento : « Sì ? el zè quà ? el zè vivo ? gh' ho caro da galantomo. Poverazzo ! ghe voggio ben come sel fusse del mio sangue. »

Lo sviscerato affetto per quell'attore avrà fatto ridere di cuore il pubblico perchè il comico che faceva da Zamaria era appunto Leandro in persona.

Del quale, aggiunge il portavoce di Piazza e dei Campieli, *i ha dito* — nientemeno ! — *che el poeta l'aveva mazzà.*

Povero Goldoni ! anche omicida ! Anzi, secondo le voci raccolte dal *Bragolano*, in compagnia ci doveva esser stata una vera carneficina e non finisce di stupirsi che non manchi proprio nessuno. « Jera sta dito che i aveva fato tre o quatro dueli, che i s'aveva taggià el muso , sbusà la panza, che soggio mi ? i ghe n'a dito de quele poche. »

Altra diceria, incruenta questa, s'era sparsa : che il Goldoni avesse lasciato in asso la compagnia e fosse partito per il Portogallo.

Votato il sacco, Zamaria si mette a osservare i comici e non risparmia loro biasimo e lodi. Più frequente quello che queste , perchè il chiacchierone è parente prossimo di Don Marzio.

I motteggi e le critiche non passano senza vive proteste da parte dei commedianti. Ma mettere senz'altro alla porta l' incomodo ficcanaso sarebbe stata cosa troppo pericolosa, come ai giorni nostri per esempio usare qualche aperto sgarbo a un gazzettiere importuno.

La curiosità dell'amico dei comici non è esaurita ancora.

« Gh'aven commedie nove?.... Se pol saver i titoli? »

Le commedie nuove ci saranno, sicuro, ma i titoli restano ancora un segreto anche per Sior Zamaria.

Pazienza.

Intanto si sta per dar principio. Ma il seccatore non lascia il palcoscenico neanche allora.

« Me dispiase che averò perso el scagno. Me feu el servizio de lassarme star in scena un pocheto? »

Anche questa volta i comici fanno di necessità virtù e s' acconciano a tollerare l' indiscreto sul palcoscenico, purchè — ammonisce Lelio — paghi il biglietto.

Non ci mancherebbe altro!

« Ze quarant'ani che vago per tuto — avverte risentito Sior Zamaria dela Bragola — senza pagar, e 'l vorìa che stasera pagasse ».

Facciamo di nuovo un passo indietro, d'un secolo e più, e dal borghese e democratico Teatro di San Luca a Venezia entriamo nell'anticamera del Re Sole a Versailles.

Dove Molière in mezzo ai suoi comici sta per provare la commedia poco innanzi che cominci la rappresentazione davanti alla corte. Il lavoro composto in tutta fretta per ordine reale garba poco a quegli *étranges animaux* (parole del loro poeta e capocomico) che svogliati dichiarano di non saper verbo di parte. Ma Molière sa ridurli all'ubbidienza. Se nonchè, mentre con mirabile finezza spiega a ognuno la parte che gli è destinata, ecco che l' importuna visita di certo Monsieur La Thorillière, uno del pubblico, l' interrompe.

« La peste soit de l'homme », mormora tra sè Molière che l'ha caro quanto il fumo negli occhi e alle molte sciocche e indiscrete domande dà risposte più che laconiche. Nè meglio lo gradiscono gli attori. Ma La Thorillière non sembra accorgersi di nulla. Afferma d'aver detto proprio un momento prima un mondo di bene del poeta. Chiede nuove della commedia, vuol saperne l' occasione, il titolo e come saranno vestiti i personaggi.... Quando Molière seccato gli volta la schiena, l' importuno rivolge il discorso alle attrici e fa con esse il galante. Per nulla al mondo vorrebbe disturbare la prova, ma se ne va solo quando il direttore con assai buona grazia lo mette alla porta,

Uscendo avverte che andrà a dire che gli attori son pronti. Anche di ciò Molière vorrebbe esimerlo perchè in verità non son pronti niente affatto. Convien provare ancora e si manda anzi a pregare Sua Maestà d'aver pazienza.

Si prova finalmente davvero, ma la commedia non va. Allora il re manda a dire che pur di cominciare rimettano la commedia nuova ad altro tempo e diano intanto una dele vecchie.

Questa la semplice e arguta favola dell' *Impromptu de Versailles*. Mi par evidente che Sior Zamaria de la Bragola è figlio o nipote di Monsieur de la Thorillière.

Abbozzata soltanto la figurina molieresca in una breve scena di rapide battute. Ma il seccatore che non vuol capire o non si lascia scomporre è lì, scolpito in poche linee. Le novità offre e cerca anch'esso intorno ai comici e alla commedia.

Di là prende le mosse il Goldoni. Alla sua maniera distende e allarga, e, con buon accorgimento, del personaggio del Molière fa un borghesuccio veneziano genuino che con una stupenda chiacchierina adopera il suo delizioso dialetto.

Il Molière capocomico non dura fatica a liberarsi dell' intruso e lo fa senza esitazioni. Era troppo forte l'appoggio del sovrano perchè avesse a usar soverchi riguardi con un seccatore qualunque che gli venisse dal pubblico. Non così i comici del Goldoni che dall'udienza dipendevano e specie da coloro che sull'opinione pubblica potevano influire e tenevano il posto degli odierni giornalisti.

Son tre le Introduzioni conservateci dalla rarissima collezione del Pitteri e formano una sola famiglia col *Teatro comico* ch' è la poetica goldoniana in azione. Di questo assai meno significative hanno pure interesse per le notizie che il Goldoni vi offre sui suoi lavori, sulla vita nei teatri veneziani, sui rapporti tra commedianti e pubblico. La gustosa macchietta di Sior Zamaria dela Bragola dà poi alle due prime, specialmente alla prima, anche un valore artistico.

Che la *Critica de l'École des femmes* e l'*Impromptu de Versailles* dessero le mosse al *Teatro comico* del Goldoni fu già notato (1). Io vorrei aggiungere di mio che, prescindendo dai particolari, un microscopico embrione del *Teatro comico* è proprio in queste parole dell' *Impromptu*.

Molière: J'avais songé une comédie où il y aurait eu un poëte, que j'aurais représenté moi même, qui serait venu pour offrir une piece à une troupe de comédiens nouvellement arrivés de campagne.

(1) Lüder. *Carlo Goldoni im Verhältniss zu Molière.* Berlin, 1883, p. 12 e segg.

Pensiamo alla compagnia di comici guidata da Ottavio cui un certo poeta affamato, Lelio, viene a offerire un suo bruttissimo scenario: episodio intorno al quale s'impernia la commedia perchè crea l'antitesi fra il teatro meditato, frutto della riforma goldoniana, e la decrepita commedia dell'arte. È superfluo notare e non pregiudica il rilievo da me fatto che il Molière nel raffigurare sè stesso nel poeta offerente una sua commedia a un'accolta di poveri comici di campagna contrappone l'opera propria, basata sull'osservazione e sulla verità agl' imparaticci di attori mal consigliati, mentre il Goldoni mettendo un povero raffazzonatore di scenari di fronte ad attori ormai ligi alla riforma faceva proprio l'opposto.

Ma all' *Impromptu de Versailles* io credo fermamente che il Goldoni si sia inspirato non solo per il *Teatro comico*, ma ancora per la prima delle *Introduzioni* che, restando sempre la più viva e la meglio concepita, si trasse poi dietro le altre due (1).

Edgardo Maddalena

(1) Non estendo l'analisi della figura di Zamaria alla seconda delle *Introduzioni* perchè non ha più che fare col modello molieresco, Il Goldoni non si curò della continuità del tipo. Zamaria non è più il chiacchierone che conosciamo, non lo scroccone che si gode a ufo lo spettacolo sul palcoscenico, ma un sincero amico dei comici e alla commedia non assiste più tra le quinte o da un duro *scagno* della platea, ma da un palco Avuto agio di conoscere gli ottimi elementi nuovi della compagnia si prefigge di riconfermare il palchetto per l'incipiente stagione e d'animare a far lo stesso anche i suoi conoscenti. *Quantum mutatus ab illo* !

OTELLO FU

M'ACCINGO a scrivere di Tamagno. Il mio spirito è posseduto come da una trepidazione paurosa, quasi in una ora troppo densa di avvenimenti solenni. Se scrivo « Otello fu », odo ancora la voce sua, vibrante sopra gli accordi bassi e duraturi, vibrante d' un colorito oscuro e minaccioso, come il clangore d'un metallo che si franga, d' una sonora campana troppo fortemente percossa, come il supremo grido d'una lama che si spezzi e faccia esulare dall'involucro riscintillante l'anima sua invitta. Se rammento l'ultimo saluto alla grande fede « Oh! gloria! » riodo la voce sua, vibrante su gli accordi sopracuti, possente come il brontolìo gigantesco del tuono, sopra un mare romoreggiante di sonorità vaste, paurosa come l'annunzio improvviso di una sciagura immensa, tremendo come un nembo di sventura. Ripensando, si ha un fremito di emozione. Davanti un prodigio dileguante, una magnificenza crollante, si ha una vertigine di terrore. Sembra, quasi, che una immensa mole inabissantesi ci atterri con il vortice d'aria che crea attorno a sè, suprema esultanza e supremo tributo di attività delle forze naturali. Sembra, quasi, che un'onda gigantesca, dipartentesi per sempre dai nostri lidi, ci attragga a sè, con il suo risucchio invincibile.

Occorre condolersi. Una fonte s'è esaurita che non vivrà mai più. Una sensazione è svanita che non si rinnoverà mai più, per la gioja dei nostri sensi. Un ciclo di storia d'arte s'è chiuso. Suggelliamo con cera tenace le reliquie. Attorno infiammiamo i nostri ricordi perchè ardano a lungo.

Ma, per tutta nostra vergogna, questo danno s'è operato senza che coloro che dovevano piangere avessero pur lagrimato. Il grande è morto fra l'indifferenza. Scriviamo la storia, e tramandiamola. Diciamo e cantiamo la grandezza di lui: poichè egli fu grande quanto un creatore d'arte, egli, riproduttore d'arte. E diciamo la viltà e la miseria di coloro che gli sopravvissero poichè egli non lascia alcun retaggio, salvo, a qualcuno, l'onore di averlo avuto contemporaneo, in un fulgido tramonto di storia di un'arte, salvo, a qualcuno, che ha potuto comprendere la importanza della sua dipartita, il rimpianto lungo e sincero. Una fioritura d'arte ha avuto il suo ottobre con la morte di lui; una tradizione è morta con lui.

Per la sua morte, pochi sospiri, solamente per buona creanza, non altro. Una nazione, che vantasi cultrice d'arte, può restare indifferente alla morte di un Tamagno, solo se è in vergognoso periodo di decadenza. Noi non viviamo di modernità politiche, non viviamo più di antichità classiche, non conosciamo la contemporaneità delle necessità: e violiamo ogni alloro: non sappiamo fare dell'arte un commercio: nè anche sappiamo serbare l'arte sugli altari delle virtù nazionali o etniche. Fiorisce tra noi una vituperevole stampa, sudicia affamata e ignorante. Gli occhi bistrati di questa quotidiana diobolaria fornicatrice che è la cronaca giornalistica della musica, in Italia, non hanno avuto lagrime sincere nè mentitrici. Nè potevano averne: per piangere, occorre socchiudere le palpebre e spremere le lagrime: ma quegli occhi occorre che siano sempre sgranati a cercare la preda.

La miseria urge: e il baratto è compiuto nei ghetti editoriali: ciò, in vita: quando muore qualcuno, poichè questo qualcuno non paga, di esso non si scrive: anche se questo «qualcuno» è Tamagno. Fra i due o trecento critici dei giornali del bel paese, solamente sette o otto hanno creduto essere doveroso intessere corone, con mano tremante, alla memoria di lui. Gli altri hanno scritto quattro righe, serbando la lor prosa al primo straccione che voglia fare con essi un buon contratto di publicità. Cosí la critica, in Italia.

Ma Tamagno non meritava il disonore di queste onoranze: e la digressione non lo tocca.

L'arte di lui ha l'alloro della grandezza.

⁂

Egli è stato una limpida espressione storica dell'arte del suo tempo: egli è stato il gentile castellano, che ha accompagnato la

dama velata, notturna visitatrice, fin su la saracinesca: e, quando essa è svanita nella notte, egli è dileguato, puranco; egli è stato l'ultimo alfiere dell' ultimo sovrano: di Giuseppe Verdi.

❋

Non è facile prevedere quale sia per essere la forma del melodramma dell'avvenire. La teoria dei ricorsi storici non può essere adattata alla musica che, a ora a ora, accresce i suoi elementi di novità singolarissime, e sempre più ne spera: nè lo sguardo infuturantesi di anticipatori preveggenti può trarre induzioni dallo stato attuale, chè scarsissima e poverissima è l' ora d'oggi, la quale speriamo rapidamente transcorra. Forse, perdurando la triste decadenza contemporanea, l'arte musicale latina non gioirà mai più d'una gloria pari a quella che l'adornò fulgidissimamente negli anni che corrono dall'*Aida* all'*Otello*. Allora, l'arte ebbe un impeto poderoso di vita, come un campo fertile in primavera; quest' impeto non vinse ma s'accomunò a quello della preceduta fioritura, del primo cinquantennio del secolo. Di questa era Tamagno fu espressione. L' arte espresse dai fianchi suoi poderosi opere perfette dalle forme armoniose. Una generazione intera vide questa continua filiazione, questa incessante germinazione di vaghezza formale e di poderosa sostanzialità. L'arte volle munificamente donare non solo l'opera, ma, anche, lo strumento che doveva trarla quasi in tangibile figurazione per la precisa significazione. L'arte ebbe, allora, prodigiosi anni di fede, di ardore, di giovanile impetuosità, di viva spontaneità, di forte sapienza, di sincerità. Tamagno fiorì nelle necessità di quegli anni. Da quell'arte, egli trasse forza: ma forza egli ridonò all' arte in forma di verismo rappresentativo.

Tamagno è stato il cantante della musica incorrotta. È sopravissuto a essa di qualche lustro: è sopravvissuto, perchè essa è morta nella tomba d'Aida e con il supremo bacio del moro geloso a Desdemona fedele: è sopravissuto incontaminato dai lascivi contatti della nuova musica latina. Del resto, egli non avrebbe potuto esserne contaminato. La stessa grandezza sua lo rendeva immune di danno: un gigante non potrebbe mescolarsi in amore con una lillipuziana senza ucciderla di piacere e di dolore. Per qualche anno, egli è stato il legittimo supremo interprete e l'erede della volontà di qualche autore. Per l'ultima volta, egli ha cantato cinque o sei opere del secolo scorso. Conviene, ora, dimenticare queste opere, sciaguratamente. Esse resteranno, per sempre, negli scaffali. Ed è bene che vi sieno rinserrate poichè i contemporanei e — ahimè ¡—

i venturi sarebbero pronti a deturpare il viso d'un cadavere, per trarne la maschera.

Nel suo tempo, egli ebbe l' importanza di un tribuno, un tribuno del popolo, audace e appassionato, vivace e animoso: come gli scrittori che lavorarono per lui ebbero l' importanza di consoli potentissimi, reggitori di grandi destini. Egli fu l' espressione del pensiero, l'espressione esatta e chiara del pensiero magnifico: fu la voce sonora, che arringava da una bigoncia, nella piazza, la gente adunata e la infiammava con la parola con lo gesto con le fiammelle degli occhi riscintillanti, e la incitava a credere e a sperare nella magnificenza e nella gloria dell'ora che volgeva: era la voce che ripeteva i canti scritti dagli ultimi poeti, ora assunti nel concilio degli ultimi divini citaratori.

Così, egli fu il tenore della sua generazione: fu l' espressione di cinquant' anni di musica, di tanti anni di pensiero e di atteggiamento artistico: fu lo stromento efficace della beltà della sua epoca, l'emblema della sua ora: stromento saggio equilibrato animatore, emblema glorificatore. Come il suo viso fu l'insegna della forza. Per lui, l'arte del canto ascese a vertiginose altitudini; per lui, l'arte divenne più degna di lodi al conspetto dell' estetica teatrale.

Egli ha creato, nel teatro moderno, l' importanza del « tenore », arbitro del successo di un' opera, di uno spettacolo, di una stagione lirica. Egli ha avvezzato i publici a chiedere molte cose, al tenore; poichè i publici vedevano in lui, per la prima volta, il tenore « verista », non triviale, naturalmente, ma sublime. Ed egli conquise i publici con tutti gli elementi dell' arte necessarj, che egli possedeva con abbondanza da gran signore.

*

Gli elementi della sua arte furono molteplici. Importa poco se egli abbia posseduta larga o stretta intelligenza, se egli abbia chiesto frequenti consigli. Certo, egli mostrava d' essere completo. Nella sua voce, nel suo accento, nel suo gesto erano tutte le sottigliezze e le cure del cantante, dell' attore. Non una volta ha smarrito le sue virtù: egli le chiamava a raccolta, e le trovava tutte, agili pronte vivacissime.

Vissuto al tempo delle grandi scuole di canto, forse già nel declivio di esse, egli ebbe una eccezionale voce fra le eccezionali. Era in essa, a volontà di lui, l' irruenza del tuono, l'improvviso chiarore della folgore, la mitezza sonora d'un mormorante ruscello, la canorità vivace d'una chioma d' albero abitata da melodici uccelli:

e tutte le voci della natura, tenui o forti. tutte le voci degli uomini, tenui o forti, e tutte le voci delle passioni, tenui o forti, erano la voce sua stessa.

Quella sua voce — non udiremo mai più simile accento — che diceva l' esultanza per la vittoria aveva in se tutti i fremiti che i venti danno agli orifiammi, agitantisi sopra una fede umana col battito d' un' ala possente, protettrice: quella sua voce aveva i fremiti della gioia, e, se essa ordinava, aveva in se l'affermazione della dominazione indiscussa, fortificatasi nell' intimo volere e nella cognizione della propria egemonia di potenza volitiva e operatrice. E se essa susurrava frasi d' amore, sincere e spontanee, aveva in se la sincerità della fede scevra d' ogni romantica e artificiosa mistificazione, e sembrava l' indistinto molteplice canto della natura in amore, ed era sovrumana catena d'asservimento e di sublimazione per la donna eletta. E l'investigazione nella coscienza del denunciatore, e la credulità nella sapiente menzogna, e l'oltraggio alla infedele, e l'imprecazione non potevano avere che quella voce, la voce di lui. E il supremo desiderio del supremo bacio, all' uccisa, e l'ultimo singhiozzo erano il compendio di tutto l'umano strazio per un'infamia compiuta in ora di follia, erano la voce dell' anima che implora perdonanza, tutta la voce del pentimento umano, tutta la genuflessione d' avanti a chi s'adora ed è stata offesa, tutta la rinuncia alla propria maestosa dignità davanti a una creatura buona a torto oltraggiata: così, con quell'affannosa richiesta d'un ultimo bacio, mentre le forze mancano e il sangue cola dalle ferite e la vista s' oscura e la mano trema, si depone, da chi ha offeso, la propria anima, alla soglia del tempio della virtù e dell'amore.

Egli possedette tutti gli elementi della sovranità, della comunicativa vigorosa, irresistibile: era un atleta della voce, dello spirito, dell' intelligenza: un dominatore: un lottatore, che ha sul suo attivo brevi agoni, lotte non numerose, ma trionfi completi: tante lotte tanti trionfi: trionfi sopra giganti, vinti e atterrati con la forza, con una forza composita di beltà di grazia di intelligenza: un elegante toreadore, non un bruto sgozzatore di fiere. I nostri occhi non vedranno mai più luminosità di visioni più raggianti. Gli stati d' animo suscitati in noi dal suo canto e dalla sua scena aveano la stessa potenzialità di vibrazione di quelli che lo studio della magnificenza shakesperiana ci impone tanto erano intrinseci in lui gli elementi di quella magnificenza. E solamente questa squisitezza di percezione e questa forza di comunicativa riproduzione basterebbero a eternare un artista.

✻

Ora, per la scena contemporanea egli era troppo grande, stava a disagio. Dalla scena è sparito a tempo. Egli era costretto ad avere compagni, a fianco a lui, mediocrissimi. La sua arte ha chiuso le sue grazie innumerevoli come un fiore che, a sera, all'ora precisa del tramonto, conchiuda nella custodia dei petali i suoi colori, i quali avea aperto alla luce, all'ora precisa dell'alba. Ora, egli era costretto a cimentare l'arte sua in quattro o cinque opere, nelle quali meno fossero importanti le parti secondarie: sdegnava, giustamente, come abbiamo detto, i nuovi lavori. Così, egli somigliava, ora, un prezioso palinsesto fra parati di carta liberty. Quale «tenore» egli toccò il fastigio della vetta che, forse, non sarà più raggiunta. Una traccia egli lascia nel mondo dell'arte: traccia luminosissima e folgoreggiante: una novità egli ha introdotto nel mondo degli affari teatrali.

✻

Questa éra musicale sembra decisamente s'avvii alla commercialità teatrale: ciò è: l'arte, uscita fuori dal mecenatismo particolare, escludente la folla e il giudizio e il concorso di essa, chiama la folla e ne fa strumento di contributo finanziario, e dell'arte fa strumento di mercimonio: s'organizzano, su queste basi commerciali, società trusts e imprese per lo sfruttamento dell'arte, si ricorre alla réclame nei giornali, si fanno con essi contratti annuali, per i quali un'impresa teatrale può pubblicare ciò che voglia, comperando l'incondizionato giudizio del critico d'arte. È naturale che la merce buona salga di prezzo. La folla, in tanto, sperde ancora un poco la squisitezza di osservazioni acquistata al tempo del mecenatismo artistico, allor che a quando a quando le era concesso di penetrare nei teatri ad udirvi le più belle opere eseguite da i migliori cantanti: sperde un poco questa virtù di osservazione al contatto di un'arte putrida di gaja apparenza: ma conserva, sempre, le sostanziali sue innate forze psicologiche collettive, con le quali può pur sempre giudicare un lavoro, se non nelle sue intime parti constitutive, certo, nella sua linea generale e nel suo valore totale: e queste virtù psicologiche collettive agiscono sempre: a esse dobbiamo se alcune opere, che qualche editore aveva con grande pompa allestite e con grande audacia di suggestione presentate, sperando di

soffocare la ribellione della folla, sieno solennemente cadute nello oblio: l'urlo della folla annojata è ancora un baluardo, è ancora l'ultima rocca contro l'avanzamento della straccioneria artistica: e la folla, al teatro, solamente per questo è utile: come una mannaja inesorabile.

A tutto questo nuovo indirizzo del commercio, a base d'arte, non è stato estraneo -- io credo -- Tamagno. Non chè egli ne abbia avuto bisogno. Ma la sua grandezza ha concorso a provocare ciò. Con la richiesta di alti prezzi egli ha dato una spinta alla nascita di società teatrali che vollero sfruttare l'intensa aspettativa e il grande gaudio artistico suscitato dal suo canto. Codeste società, instituitesi, sono rimaste, naturalmente, a operare con elementi mediocri di arte: non occorreva comperare la pubblicità dei giornali — camuffata in critica favorevole — per incitare la folla a recarsi al teatro ove cantava Tamagno; ora, è ben necessario comperare giornali e pubblicità — la quale occorre sia ben camuffata perchè la frode e la menzogna non sieno svelate — per incitare la folla ad ascoltare e a plaudire opere e cantanti mediocri.

Tamagno — io credo — ha concorso un poco, involontariamente, a questa nuova vita commerciale. Ma io non glie ne muovo grave rampogna: poichè io stimo, ciò che forse dimostrerò altrove, che, da questo periodo di vile commercialità, — tendente a mettere in mostra, secondo le leggi universali dell' economia e del commercio, ciò che meglio v' ha, — da questo periodo, sorvegliato dalla folla giudicante pure sommariamente, possa sorgere una futura primavera d'arte, come da i detriti d'un vecchio albero trae forza una germinazione novella e sanissima: e saranno ritemprate musica e folla: e la musica sarà, forse, pertinenza voluttuaria delle future mecenatizzanti oligarchie delle finanze.

E Tamagno ha creato *le rôle* del «tenore»: il tenore è, oggi, in una stagione lirica, importante più dell'opera stessa nella quale egli si presenta. Il pubblico, fondamentalmente antisocialista in politica e in arte, distingue, e predilige chi sale più in alto, e chi opera di più, e chi rappresenta una parte più importante. Il tenore è sempre l'amante fortunato, è l'eroe, è il vittorioso: il tenore è colui che ha la voce più alta fra tutte, riempie la vastità del vaso del teatro, domina il clangore degli ottoni: è il più possente. La folla è costretta ad adorarlo. Tamagno ha concorso all' inalzamento a vertiginose altezze di questa adorazione di sublimità e di possanza.

*

E non ha lasciato eredi della sua arte. Oggi, si sogliono creare le voci, si suole industriare la propria gola a cantare. Tamagno cantò — diciamo così — per volere divino, cantò con i canti della natura.

D' avanti a me, adesso nell' ora del crepuscolo, si velano delle prime ombre della notte, questi monti dell' Irpinia brulli: sale dal prossimo campo un fresco odor di menta alpestre, che odora più forte, a sera, come nel mare odora più forte l'alga, a sera: l'orecchio ode il mormorio del fiume, che scorre là giù, in lontananza fra i bianchi sassi: il canto s'assopisce degli uccelli e delle cicale affaticati. Queste voci belle e sincere, queste voci diverse e pure, della natura, erano nella sua voce. Chi le ripeterà, domani? Nessuno: Tamagno, il tenore fra i tenori, il sincero, è morto.

Da una rocca dell'Irpinia, Settembre.

Andrea Della Corte

Commedie esotiche del Goldoni

III.

Potrebbe però farsi una quistione preliminare: parlare di *colore locale* al tempo in cui il Goldoni scriveva la trilogia persiana, non é forse un anacronismo? La ricerca del colore locale ci appare infatti come un portato del secolo decimonono. " Dov'è la Grecia „ mi si domandava tempo fa " nelle tragedie del Racine? „

Certo nelle tragedie del Racine assai più che la Grecia noi sentiamo la società francese del secolo decimosettimo; ma, se non ci ostiniamo a fermarci sulle tragedie di argomento classico, possiamo, anche nel Racine, trovare tracce evidenti di colore locale. Prendiamo per esempio il " *Bajazet* „: vi è manifesta la preoccupazione di ritrarre fedelmente l'ambiente e i costumi musulmani. Nella prefazione che accompagnò la prima edizione di questa tragedia (1672) il Racine dice esplicitamente: " *La principale chose à quoi je me suis attaché, ç'a été de ne rien changer ni aux moeurs ni aux coutumes de la nation; et j'ai pris soin de ne rien avancer qui ne fût conforme à l'histoire des Turcs et à la nouvelle Relation de l'empire ottoman, que l'on a traduite de l'anglais. Sur tout je dois beaucoup aux avis de M. de La Haye, qui a eu la bonté dec m'éclaircir sur toutes les difficultés que je lui ai proposées* „ (1).

Nel Racine dunque c'è stato un vero proposito di mantenersi fedele alla storia e al costume del popolo che metteva in iscena; si è perciò sobbarcato a un certo studio, ha avuto dei dubbii, se li è fatti togliere da persone competenti.... insomma mi pare che del colore

(1) Racine. — *Oeuvres*. Paris. Hachette. T. II, p 474.

locale si sia preoccupato abbastanza. Perchè poi in questa tragedia si sia mostrato tanto più scrupoloso che in quelle d' argomento classico è facile desumerlo da quello che egli stesso dice in una seconda e più tardiva prefazione, destinata egualmente ad accompagnare *Bajazet*. Per intendere queste ragioni bisogna ricordare l'obbligo quasi imprescindibile che vi era di scegliere per le tragedie argomenti antichi, obbligo non imposto soltanto da uno dei soliti pregiudizi letterarii, ma dovuto in gran parte ad esigenze d'ordine estetico. La tragedia ha bisogno di un forte elemento di idealità, che renda poetica l'azione, scostandola dalle trivialità giornaliere. Lo scegliere a protagonisti della tragedia eroi e personaggi regali è stato uno dei mezzi più praticati a conferirle idealità; un mezzo più potente ancora è stato quello di collocarne l'azione assai lontano nello spazio, e più ancora nel tempo. Tutti sanno qual fascino abbia per noi tutto ciò che è antico, e qual partito, quali effetti estetici la scuola classica abbia saputo trarre dall'allontanamento nel tempo, benchè, come nota giustamente il Guyau, “ *son procédé ne consiste encore qu'à reporter les évenements dans un passé abstrait* „ (1).

Così dunque, quando l'antichità del soggetto conferisce già di per sè alla tragedia quell'idealità di cui essa ha bisogno, il Racine non si preoccupa di essere esatto nella descrizione dei luoghi e rappresentazione dei costumi, che restano invero delle cose astratte; ma quando osa trattare un soggetto contemporaneo, come *Bajazet*, sente tutta la convenienza di cercare nel *colore locale* (benchè non lo chiami così) un potente coefficiente di poesia.

“ *L'éloignement des pays* „ egli pensa “ *répare en quelque sorte la trop grand proximité des temps: car le peuple ne met guère de différence entre ce qui est, si j'ose ainsi parler, à mille ans de lui, et ce qui en est à mille lieues* „ (2)

È evidente dunque che nel *Bajazet* Racine attende di proposito alla riproduzione del colorito locale per compensare con esso la mancanza d'antichità del soggetto. Ma lasciamo Racine, e veniamo

---

(1) GUYAU. — *L'art au point de vue sociologique* Par's. Alcan. 1895, p. 99.

Il procedimento dell' allontanamento nel tempo non è rimasto ignoto neppure ai più fini dei poeti moderni. Il Leopardi, per esempio, parlando delle ragioni che lo hanno spinto a trattare l'argomento di Saffo, dice che ve lo ha indotto « *sopratutto la sua antichità*. Il grande spazio frapposto tra Saffo e noi confonde le immagini, e dà luogo a quel vago e incerto che favoriscono sommamente la poesia » LEOPARDI. — *Carte napoletane* (in corso di stampa) Il brano è citato dal CHIARINI. — *Vita di G. Leopardi*. Barbera 1905, p 190-191.

(2) RACINE. — Op. cit. p. 479.

al Goldoni col quale, se non altro, ci troviamo di un secolo innanzi. Anche nel nostro autore è evidente l'intenzione di farci subire il fascino di un ambiente diverso dal nostro, di attirare l'attenzione, e appagare le fantasie colla rappresentazione esatta dei luoghi e dei costumi orientali. Egli fondava sul colore locale pel buon esito della sua commedia, e lo dice a chiare note nelle Memorie: " *les noms de Fatima, de Machmut, de Thamas, commencent déjà à prévenir le public de quelque chose d'extraordinaire: le sallon du Financier meublé d'un sopha et des coussins à la Mahométane, les vêtements et les turbans dans le costume oriental, annoncent une Nation étrangère; et tout ce qui est étranger doit exciter la curiosité* " (1).

Ed, appunto per destare questa curiosità, egli introduce personaggi e costumi esotici, che dovranno conquistargli colla loro novità spettacolosa l'animo del pubblico. Tutta l'efficacia di queste commedie sta nel colorito locale, altrimenti l'intrigo, a giudizio dello stesso Goldoni, era uno dei più usuali nelle commedie: " *une demoiselle fiancée à un jeune homme qui a le coeur prévenu pour une autre* ": (2) ecco tutto. La novità era costituita dai costumi persiani, il Goldoni lo sente, e, per poterli bene rappresentare, percorre la Storia delle nazioni moderne del Salmon. " *Ce n'est pas là* " dice il Goldoni " *que je trouvai la fable qui forme le sujet de la Pièce que j'avais projetée: mais c'est dans ce livre instructif, exact et intéressant que je puisai les loix, les moeurs et les usages des Persans; et c'est d'après les détails de l'Auteur Anglois, que je composai ma Comédie*, etc. " (3).

Anche il Goldoni dunque, come già il Racine, cerca di erudirsi intorno ai costumi dei popoli che vuol porre in iscena, e ricorre a qualche libro per riuscirvi meglio. Certo che siamo ancora ben lontani dal tempo in cui uno Chateaubriand imprenderà un viaggio in oriente solo per arricchire di nuovi colori la sua splendida tavolozza; ma già, in germe, comincia ad esistere nel Goldoni quel bisogno di esattezza storica e locale, che dovea tanto accentuarsi poi nel secolo XIX, per opera specialmente della scuola romantica. Il Goldoni certo non va troppo oltre, non parte per la Persia, non si sprofonda in minute ricerche; gli capita un libro di viaggi, lo legge, e gli pare di saperne abbastanza per poter fare da maestro agli altri. Da questa ristrettezza di cognizioni, e dal non aver egli nessuna conoscenza diretta dell'ambiente che vuol ritrarre, ha in gran

(1) Mém. T II, ch. XVIII.
(2) Ivi.
(3) Ivi.

parte origine il modo goffo ed inestetico che egli tiene nel dare il colorito locale.

Già la cosa di per sè non è punto facile, giacchè l'esattezza, per quanto necessaria e desiderabile, non basta da sola a darci il colorito locale; bisogna che l'autore sia pieno d'impressioni e ricordi personali, e che i particolari e gli accenni che egli ci dà scaturiscano proprio *ex abundantia cordis*. Bisogna che l'autore abbia inteso egli stesso tutta la poesia e l'originalità di un ambiente, e, senza troppo volerlo, trasfonda nel lettore le sue stesse impressioni. Tutto quello che sa di studio, che rivela la preoccupazione, stona; e, bisogna dirlo, quasi tutto il colorito locale del Goldoni è una stonatura. Finchè egli si adopera a suscitare in noi l'impressione di un paese straniero mediante i nomi dei personaggi, le fogge del vestire, l'arredamento scenico, è sulla buona via. All'alzar del sipario, alle prime battute di dialogo, il pubblico, colla docilità che gli è propria, si sarebbe subito trasportato colla fantasia in un paese diverso dal suo. Non rimaneva altro al Goldoni che fare agire i suoi personaggi, farli agire semplicemente, conforme alle loro abitudini, delle quali certo ha fatto benissimo a informarsi dai libri, ma che non dovrebbe perciò citare e sfoggiare ad ogni passo: il pubblico avrebbe presto capito che quei personaggi agivano in base a leggi loro speciali, e le avrebbe facilmente divinate. E probabilmente il Goldoni, che è così buon pittore d'ambienti, non si sarebbe contenuto in modo diverso se non fosse stato egli stesso preoccupato dall'argomento insolito. Vedetelo nelle *Baruffe Chiozzotte*: con mezzi semplicissimi, tanto semplici che si sarebbe imbarazzati a additarli, egli riesce maravigliosamente a dar alla sua commedia quello sfondo di mare che l'allieta tutta, riesce, non si sa come, a farvi sentir dentro l'alitar fresco delle brezze adriatiche. Ma a Chioggia egli era vissuto a lungo, e, nella sua qualità di coadiutore, era venuto ad intimo contatto con quei pescatori che egli ritrae; aveva capita l'anima del popolo e dei luoghi, e così, senza forse neppure proporselo, è riuscito a darci una pittura di ambiente così netta, fresca, vivace, che potrà aver l'eguale, ma non certo la superiore.

Ben diversamente egli si contiene nelle sue commedie persiane: memore forse del precetto del Voltaire che “ le avventure più interessanti non son nulla quando non dipingono i costumi, e che questa pittura è uno dei maggiori segreti dell'arte ”, fedele alle tradizioni della letteratura esotica francese, egli sente il bisogno

di informarci minutamente dei costumi persiani, di esporci in versi la meravigliosa dottrina che egli ha attinta dai volumi del Salmon.

E qual'è l'espediente a cui s'appiglia? Fa che quei suoi buoni Persiani, colla maggiore serietà del mondo, si descrivano l'un l'altro scambievolmente i propri costumi. Che bisogno ve ne sarebbe? Essi vivono nella stessa casa, ubbidiscono alle medesime leggi, seguono le stesse abitudini: perchè queste leggi debbono essere ricordate, queste abitudini descritte ad ogni passo? Eppure il Goldoni pare non si accorga di questa assurdità inerente alla situazione. Eccone un esempio: Macmut dà i suoi ordini agli schiavi, perchè preparino la festa in onore della sposa, tra le altre cose dice:

Siavi per tutto il vaso che kalïam si chiama.

Naturalmente il Goldoni pensa che noi non sappiamo che cosa sia questo *kalïam*, e perciò fa che Macmut lo spieghi allo schiavo:

Il kalïam, quel vaso che fra noi si accostuma,
Con cui sì dolcemente l'uom si riposa e fuma (1).

Non parliamo della forma all'Ingarrica di questa definizione: ma che avranno pensato quegli schiavi, sentendosi descrivere con tanta diligenza un oggetto d'uso giornaliero?

E più tardi non crede opportuno ricordare al figlio, che, nella sua qualità di sposo novello, non può averla dimenticata, la legge del matrimonio persiano?

. . . . a noi tener non è vietato
Schiave quante vogliamo nel serraglio privato,
Non è dall'Alcorano aver più mogli escluso;
Ma prenderne una sola è fra i Persiani in uso ecc. ecc. (2).

Più tardi ancora gli darà una lezione di diritto penale:

Ecco la legge: un reo, che abbia talun svenato,
Conducesi da' schiavi al tribunal legato:
Fatto il processo in breve, confesso ovver convinto,
Consegnasi ai parenti dell'infelice estinto;
Ed essi, con tormenti inusitati e strani, ecc. ecc. (3).

E così via di seguito, sicchè non è difficile ritrovare nel libro del Salmon i capitoli e i paragrafi corrispondenti a simili squarci,

---

(1) *La sposa Persiana*. Att. 1. Sc. VII SALMON. — *Op. cit.*, Vol. V, p. 55.

(2) *La Sposa persiana*. Atto I. Sc. VIII. Si vegga nel SALMON (*Op. cit* T. V) il cap. XVI, p. 356 e segg.

(3) Ivi. Atto III; Sc. VII. Tutto questo luogo non è che la parafrasi di un brano del SALMON, *l. c.*, p. 218-219.

i quali il più delle volte non ne sono che una cattiva parafrasi. In generale il procedimento è proprio questo: il Goldoni ci somministra o in piccole dosi ad intervalli, o addirittura in una sola volta quei capitoli del suo libro che più gli sono parsi adatti a destare interesse. Per esempio in diversi luoghi (1) della sua prima commedia persiana riesce a dirci dell'oppio tutto quello che ne dice il Salmon in un paragrafo del suo libro (2). Dopo l'oppio non è fuori posto il caffè: la vecchia Curcuma ce ne dice il luogo d'origine, il metodo di coltivazione, c'insegna a riconoscerne la migliore qualità, e infine c'insegna a farlo:

> . . . . A farlo vi vuol poco:
> Mettervi la sua dose e non versarlo al fuoco,
> Far sollevar la spuma, poi abbassarla a un tratto,
> Sei, sette volte almeno, il caffè presto è fatto (3).

A proposito di questi versi però è forse più giusto ammettere in essi un'intenzione comica — in tutti i casi poco riuscita —: così almeno par che voglia fare intendere il Goldoni. Nel *Festino*, specie di commedia apologetica, che egli scrisse in soli cinque giorni, egli pone in bocca ad alcuni degl'interlocutori le critiche che venivano mosse in quei giorni alla *Sposa Persiana*; critiche che vengono ribattute da altri interlocutori. La *Marchesa Dogliata* domanda, a proposito di Curcuma:

> E quando quella vecchia discorre del caffè,
> E fa da semplicista senza saper perchè?

E *Madama Doralice*, che è una delle partigiane d'*Ircana*, risponde:

> Lo fa, perchè ad *Alì* vuol dar trattenimento;
> L'autor ve l'ha innestato per suo divertimento.
> È ver che si poteva ancora farne senza,
> Ma prendersi un Poeta può ben questa licenza.

E *Don Peppe* rincalza:

> E poi lo fa la vecchia, perchè è una linguacciuta,
> Che entrar volendo in grazia, per ogni via s'aiuta,
> Che parla d'una cosa che a lei non disconviene (4).

Passi dunque per licenza poetica! È una frase comoda che può

---

(1) *La Sposa persiana*. Atto I, Sc. I, v. 3, 13, 17, 18, 69 e 70; Atto II, Sc. XI; Atto IV, Sc. III e IV.

(2) SALMON.— *Op. cit.*, T. V; p. 56.

(3) *La Sposa Persiana*. Atto IV, Sc IV.

(4) « *Il Festino* » Atto II. Sc. XII.

nascondere tante cose! Non resta però dubbio che non sia destinata alla riproduzione dell' ambiente la scena (1) in cui Macmut dà tutto il *menu* di un pranzo persiano; e tanto particolareggiato e minuto che non vi è omesso nulla di quello che il Salmon ha creduto opportuno di dirci su tal proposito. Si pensi ora quanta spontaneità e naturalezza possa trovarsi in un colorito locale a base di parafrasi! Vi si sente sempre qualcosa di troppo voluto, e l'aridità di una materia troppo greggia, alla quale il poeta non è riuscito a dare la minima plasticità.

Inoltre quei Persiani si preoccupano continuamente degli usi europei; Alì chiama l' oppio " quel succo amaro ch' è agli Europei veleno „ (2); le donne paragonano la loro condizione con quella delle europee:

> Compagne son dell'uomo le donne in altro clima,
> Servito è il sesso nostro, e si onora e si stima (3).

Macmut, ordinando il banchetto nuziale, proclama:

> Salse bandisco, e sughi, e ogni manicaretto,
> Lasciando agli Europei la follia, ch'io deploro,
> Di accelerar coi cibi il fin dei giorni loro (4).

E Tamas riflette malinconicamente:

> Noi non godiam quel bene che agli Europei vien dato;
> Donna mirar non sua è al Maomettan vietato ecc. ecc. (5).

E così via di seguito: quei Persiani non movono un passo che non pensino come farebbero gli Europei nel loro caso, o quel che penserebbero, o come li giudicherebbero; questa continua preoccupazione finisce col generare un senso di disagio, e distruggere completamente l'illusione. Eppure questo del confronto dei costumi stranieri con quelli d'Europa è uno dei caratteri più costanti di tutta la letteratura esotica francese, ne costituisce anzi un'attrattiva. Perchè, come abbiamo detto, da questo confronto scaturiva spontanea la satira di quanto il costume europeo ha di convenzionale e di contrario alle sane e libere leggi della natura. Una delle ultime selvagge fatte venire in Francia è certamente Virginia del grazioso e sentimentale racconto del Saint-Pierre: ebbene si rilegga la lettera che Virginia

(1) *La Sposa persiana.* Atto I, Sc. VII.
(2) *La Sposa persiana.* Atto I, Sc. I.
(3) Ivi. Sc. V.
(4) Ivi. Sc. VII.
(5) Ivi. Sc. II.

scrive da Parigi ai suoi parenti: nella sua ingenuità ella giudica ben severamente la vita in cui si trova travolta, e ne condanna molti pregiudizii. Ma quello che Virginia fa appena di sfuggita, pare sia un proposito costante degli altri o selvaggi o stranieri che la letteratura si è compiaciuta di far capitare in Europa. Dal siamese che il Dufresny per il primo introdusse nei suoi *Amusemens serieux et comiques*, fino a Virginia e a Chactas dei Natchez di Chateaubriand, che sono gli ultimi selvaggi capitati in Francia, nessuno fa eccezione alla regola che impone loro di confrontare i costumi dei popoli più civili coi proprii, e... di trovarli inferiori (1). In fondo era il pregiudizio del tempo: Rousseau e Diderot facevano scuola, e la riabilitazione della natura veniva predicata su tutti i toni.

Bisogna però por mente a due cose: in primo luogo tutti questi personaggi esotici si trovano fuori del loro centro naturale; sono piovuti in Europa per casi diversi, e, trovandosi repentinamente a contatto con una civiltà tutta diversa dalla propria, è più che naturale che sorga il confronto; essi avvertono anche le minime differenze, e si ribellano a convenzioni e pregiudizi, che non hanno per loro la forza della tradizione. In secondo luogo, come seguaci delle leggi naturali, sono considerati superiori ai popoli civili: di qui il sapore frizzante, che rende particolarmente gustosa la letteratura esotica francese.

Nel Goldoni il caso è ben diverso: i suoi Persiani vivono in Persia, non ne sono mai usciti, è quindi perfettamente fuor di luogo quel loro continuo preoccuparsi degli usi europei (2). E poi il Goldoni non partecipa (il suo buon senso glielo vieta) all'idea che i popoli meno civili siano superiori ai civili. Tra Europei e Persiani egli giudica migliori gli Europei... e così si preclude la via alla satira. E poi il Goldoni è un ottimista a tutta prova, e mal ci

---

(1) Guai a fare altrimenti! Ricordate *Figaro*? In un periodo della sua vita fu anche autore di commedie «Je broche» egli racconta «une comédie dans les moeurs du sérail, auteur espagnol, je crois pouvoir y fronder Mahomet, sans scrupule: à l'instant un Envoyé...: de je ne sais où se plaint que j'offense, dans mes vers, la sublime Porte, a Perse, una partie de la presqu'île de l'Inde etc...., et voilà ma comedie flambée, pour plaire aux princes mahomètans, dont pas un, je crois, ne sait lire, et qui nous meurtrissent l'omoplate en nous disant: *chiens de Chretiens*!» Beaumarchais. Le mariage de Figaro. Atto V. Sc. III.) Tutto questo è caratteristico: pare infatti che non si sopporti l'introduzione nella letteratura di questi selvaggi o semi-selvaggi se non a patto che essi ci divertano col loro spirito caustico, il quale in fondo si esercita sulle nostre spalle.

(2) La cosa ha appena un po' di verosimiglianza per *Curcuma*, che è un'Europea trapiantata in Persia; ma non è essa quella che più si abbandona ai paragoni.

aspetteremmo da lui la satira feroce di un Montesquieu. Appena in queste commedie ve n'è qualche spunto, ma raro e blando.

Per esser giusti però bisogna ricordare che il Goldoni intese porre a fondamento di queste commedie la passione, non la satira (1).

Altra preoccupazione dei Persiani del Goldoni è quella di rimanere in carattere. Alì parla un po' scioltamente, e Tamas lo rimprovera:

> Pregio di noi Persiani è il parlar grave e bene.

Attento dunque! Altrimenti sembrerai un Europeo! Due schiave, prima di fare un complimento alla loro custode, si mettono di accordo:

> Diciamle qualche lode all'uso del paese.

Peccato però che escano ad augurarle di raggiungere l' età di Nestore! Un simile ricordo classico non è molto a proposito sulle loro bocche!

Vi è inoltre in queste commedie troppa coreografia: i personaggi si presentano accompagnati da più servi, per ogni pretesto si radunano gli schiavi, c' è nella prima commedia un corteo nuziale preceduto " *da varii strumenti, con seguito di schiavi che recano in varii bacini la dote della sposa* „ (2). Ma dove la coreografia divien proprio eccessiva è nella terza commedia: è un continuo andare e venire di soldati che fanno sulla scena le loro evoluzioni: assalti, combattimenti, ritirate. E poi viene Osmano e assalta Macmut, e poi giunge Scacch-Bey con seguito di gente armata; e poi un corteo festoso di guardie reali reca al suono di varii strumenti un firmano di grazia: basti dire che per trattare affari segretissimi Macmut raduna tutti i servi... pel solo piacere di vederli sedersi

---

(1) « Questa è una Commedia fondata sulla passione: altre ne ho fatte di un simile stile, e sono state gradite. Nè il primo sono stato io a farlo, ma dai Francesi moderni ciò si è tentato, ed anche in Francia la passione della Commedia fu bene accolta. Gli Spagnuoli, gl' Inglesi ne sono amanti, e l' esperienza mi mostra che gl'Italiani ancora la sentono volentieri » (Gold. Commed. Ediz. Pasquali. T. XII. pref. alla *Sposa Persiana*)

Si potrebbe supporre che il Goldoni sia stato indotto a immaginare il caso passionale di Fatima e Ircana, da queste parole del SALMON: « Infelicissima è quella Moglie, che prende amore al Marito, perchè, oltre il dolore di vedersi posposta a una Schiava ecc ..... Se trasportata dalla gelosia, e dall' amore discende a lamentazioni, e si querela di trattamento così ingiurioso, è sottoposta a vedersi condurre in Casa una Moglie seconda, che viene istituita Padrona di quella, che n' era per lo addietro, e che prende con fasto il governo della Famiglia ». (SALMON, *Op. cit.*, T. V, p. 357).

(2) *La Sposa persiana.* Atto. II. Sc. II. Didascalia.

tutti di un colpo a gambe incrociate sui guanciali..! Mettiamo questi sacrifici del buon senso e della semplicità sul conto del colorito locale, e facciamola finita, chè è tempo.

*

Con la *Sposa Persiana* era la seconda volta che il Goldoni tentava il verso martelliano, la prima era stata nel Molière; rotto il ghiaccio coi versi il Goldoni vi tornò tante e tante volte che non sarebbe certo il caso di starle a contare. Ora a noi che vediamo come una considerevole parte del teatro goldoniano sia costituita dalle commedie in versi fa non poca meraviglia leggere nelle Memorie un tal giudizio sul Martelli: " *Cet homme célèbre étoit le seul qui auroit pu nous laisser un Théâtre complet, s'il n'eut pas eu la folie d'imaginer des vers nouveaux pour les Italiens* „ (1).

Non ho alcuna intenzione di entrare per ora, neppure per farne la storia, nella dibattutissima e interminabile quistione se nella commedia sia da accordare la preferenza al verso oppure alla prosa; ma non credo sia inutile vedere come la pensasse il Goldoni su tale proposito. Nella lettera con cui egli dedica al Maffei il suo " Molière „ gli dice: " Voi siete uno di quegli che nella pugna tra i due partiti protegge quello dei versi, ma versi tali vorreste che si potessero recitare senza il suono, versi, che sembrassero prosa, versi insomma, che somigliassero a quegli del *Raguet*, delle *Cerimonie*, due bellissime commedie vostre. Io vi confesso esser stato in questa parte di sentimento contrario: nel mio *Teatro Comico* ne ho ragionato, e dichiarato per la prosa mi sono „ (2).

Per quanto io abbia cercato, non ho trovato nel *Teatro Comico* una simile dichiarazione; probabilmente nelle edizioni che ho avute tra le mani essa è stata soppressa; ma potrebbe anche non esservi mai stata. Ad ogni modo è ben certo che il Goldoni riteneva la prosa assai più opportuna alla commedia che non il verso; fino al Molière infatti non ne avea composte che in prosa. Questo per quel che riguarda il verso in generale: quanto ai martelliani abbiamo già visto che riteneva addirittura come una follia del Martelli l'averli adoperati. E non soltanto nelle Memorie si dichiara contro di essi, ma anche, per esempio, nella lettera al Maffei citata più su. " Io per dir vero, non sono mai stato amico di cotai versi, usati pel

(1) *Mem.* T. I. ch. XVII.

(2) Commedie di C. GOLDONI. Ediz. Pasquali. T. II Lett. dedicatoria del « *Molière* ».

Teatro dal sopraddetto Martelli, e quanto ho lodato quel valoroso autore ne' suoi caratteri, e ne' suoi pensieri, altrettanto in lui mi è dispiaciuto quella maniera di verseggiare la quale toglie moltissimo alle opere sue di quella maestá, che per entro di esse tratto tratto si scorge. Con una simile prevenzione „ continua il Goldoni " parrà impossibile ch'io siami da me medesimo ridotto a far cosa, per cui io sentiva della repugnanza „ (1). Ma egli spiega con tanta naturalezza e sincerità come sia avvenuto la sua conversione ai martelliani, che val la pena di riportare per intero tutto il brano. Egli dunque scriveva in quel tempo il *Molière*; ed aveva scelto questo argomento insolito pel suo teatro per una ragione analoga a quella per cui ricorre più tardi agli argomenti esotici: voleva ad ogni costo vincere la freddezza del pubblico torinese. In occasioni straordinarie, mezzi straordinarii; eccolo dunque a lavorare sul *Molière* (2).

" Il primo Atto lo feci in prosa, secondo il mio ordinario costume. Il soggetto però *stravagante*, i personaggi Francesi che lo componevano, il Protagonista autore d' uno stile straniero, *mi posero in soggezione*, e scrissi in una maniera, che potea forse riuscir aggradevole ai dotti, ma non avrebbe fatto colpo sull'universale. Lo stile si accostava un poco troppo al Francese, i sali riuscivano delicati, il fraseggiare spiritoso e brillante, ma forse soverchiamente studiato, e quantunque potessi compiacermi di quello che io avevo scritto, l'esperienza fatta sul Popolo per tre anni, non mi lusingava di un esito fortunato. Allora a due partiti rivolsi l'animo, o abbandonare il soggetto, o migliorare lo stile, *intendendo io per migliorare lo stile, renderlo grato a tutti, poichè quella io credo ottima cosa, la quale dal pubblico viene applaudita*; osservai allora, con maggior senso di prima, che tante moderne opere dei Francesi sono, mi sia permesso il dirlo, di scarsissimo intreccio, con un carattere appena, anche leggermente dipinto, eppure sono applaudite, unicamente, forse perchè son ben verseggiate. Il verso dunque (dicea fra me stesso) ha il maggior merito sul Teatro Francese, e perchè non potrebbe averlo sull'Italiano? Ma il verso dei Francesi è rimato, proviamo dunque a rimarlo, ed imitiamo il *Martelli* „ (3).

---

(1) Ivi

(2) Anche pel « *Molière* » come più tardi per la « *Sposa persiana* » credè necessario farsi prima un po' di cultura sull'argomento, e lesse la vita del Molière del Grimarest.

(3) Lett. cit.

In fondo al Goldoni era accaduto lo stesso che al Martelli, il quale benchè tenesse tanto a provare l'origine italiana del verso, che doveva poi prendere il nome da lui, non volle negare che la prima ispirazione gli fosse venuta dai Francesi. Infatti quand'egli si pose a meditare intorno all'arte tragica, si convinse che non lo ingegno mancava agli Italiani per riuscire ottimi nella tragedia, non la materia tragediabile, non la nozione tecnica dell'arte, sì bene il verso adatto al genere. Faceva allora le sue prime prove colla *Morte di Nerone*, e non ne era soddisfatto; volle per saggio, voltarne qualche brano in alessandrini alla francese, e vide tosto quei brani " cambiar faccia „: eureka! la via di salute era trovata „ (1).

Nelle Memorie il Goldoni adduce invece una ragione di convenienza che non contrasta con l'altra, e potè bene accompagnarsele " *Comm'il s'agissait d'un Auteur François qui avoit beaucoup écrit dans ce style, il falloit l'imiter, et je ne trouvai que les vers appelées* Martelliani, *qui approchassent des Alexandrins* „ (2).

Qual che fosse la ragione che lo movesse, ecco il Goldoni costituito campione del verso martelliano da avversario che gli era. Non era un'incoerenza: egli aveva condannati tali versi perchè toglievano maestà alla tragedia, e nella commedia un tale inconveniente spariva: ma, posto pure che fosse un'incoerenza, essa è tale da fare onore al suo intuito d'artista. In verità, a proposito del Molière, avere un verso che potesse riprodurre, anche non perfettamente, l'alessandrino era una fortuna, e sarebbe stato un errore non adoperarlo. Il Goldoni, senza rendersi forse ben conto della ragione, cedè come sempre a questa necessità, e fece bene. Fu un espediente felice e fu bene accolto! Eppure " *les vers* martelliani *étoient oubliés; la monotonie de la césure, et la rime trop fréquente et toujours accouplée, avoient déjà dégoûté les oreilles des Italiens, du vivant même de leur Auteur, et tout le monde étoit prévenu contre* MOI QUI PRÉTENDOIS FAIRE REVIVRE DES VERS QUE L'ON AVOIT PROSCRITS. *Mais l'effet démentit la prévention; mes vers firent autant de plaisir que la Pièce, et Molière fut placé par la voix publique à côté de Pamela* „ (3).

Il Goldoni perciò ha il merito di essere stato, se non il creatore, il salvatore e il divulgatore del verso martelliano, giacchè fu

---

(1) Si vegga MARTELLI. Del verso tragico. Per brevità cito il riassunto che ne fa il BERTANA nel suo ottimo studio: «Il teatro tragico italiano del sec. XVIII». Giornale Storico della Letterat. ital., 4. supplemento da p. 26-28.

(2) *Mem.* T. II; ch. XII.

(3) *Mem.* T. II; Ch. XII.

lui a trapiantarlo nel terreno ad esso più propizio, nel quale doveva poi tanto prosperare. Strano però che al Galletti, il quale è tanto bene informato sulle vicende del Teatro italiano nel secolo XVIII, sia sfuggito questo merito del Goldoni, e par che propenda ad attribuirlo (non come merito, veramente) al Chiari: "Chi "primo adattasse il nuovo verso alla forma comica „ egli scrive: "non saprei; parrebbe fosse l'abate Chiari, ma egli stesso dichia-" rava di aver preso a scrivere in martelliani *per seguire il gusto* " *corrente in questa metropoli* „. Ed aggiunge che il suo esempio invogliò "scrittori assai più valenti di lui a trattare il nuovo metro. Il Goldoni, ad esempio, che pur non amava i martelliani, fu dai successi del Chiari trascinato a piegarsi al gusto sciagurato del tempo con *La Sposa persiana*, l' *Ircana in Iulfa*, e l' *Ircana in Ispahan* (1)». Il Galletti non doveva aver presente, quando scriveva ciò, nè le Memorie del Goldoni, nè la dedicatoria del *Molière* nell'edizione Pasquali, di cui pur cita un tratto, e neppure una prefazione del Chiari dove si dichiara apertamente imitatore della trilogia persiana del Goldoni (2). Del resto il fatto che queste commedie siano potuto essere scambiate con imitazioni del Chiari ne dice chiaramente il valore.

Ci siamo allontanati un po' dal verso martelliano, ma vi torniamo presto per dire che, dopo averlo adoperato con successo nel *Molière* il Goldoni tornò ad esso, in un' occasione non meno straordinaria, con *La Sposa persiana*. Era anch' essa una commedia di ricostruzione, di fantasia più che d'osservazione diretta, e il verso aggiungeva ad essa un elemento d' idealità che non le disdiceva. E in generale, specie da principio, fu sempre così: il Goldoni adoperava la prosa per gli argomenti più semplici, d' argomento paesano, e riserbava il verso per le commedie d'*eccezione*, come il *Terenzio*, il *Torquato Tasso*, la *Dalmatina*, la *Peruviana* ecc. In una lettera all' Arconati-Visconti egli scrive: "... ho già fatta la prima commedia per l'anno venturo, intitolata: *I Malcontenti*, in prosa però, non in versi, poichè dell'*incantesimo* dei versi il popolo si va annoiando, e la prosa è quella che nelle commedie di *costume nostro*

---

(1) GALLETTI. — *Le Teorie drammatiche e la Tragedia in Italia nel sec. XVIII*. Cremona, Fezzi. 1901. p. 128-131.

(2) CHIARI. — *Commedie*, Venezia BETTINELLI. 1762. T. X. Riflessioni sopra le commedie comprese nel Tomo presente. « Lo strepito che fece in quell'anno (1752) la *Sposa persiana* del signor Dottor GOLDONI m' invogliò di mettere a *gara* sui teatri nostri la gran novità dei costum Chinesi ecc. »

deve prevalere „ (1). Ed eran queste per lui le *vere* commedie! Nelle memorie, dopo aver parlato della trilogia persiana e del *Filosofo inglese*, tutta roba martelliana, dice di aver data, “ pour les “ amateurs de la *vraie* Comédie „ (2), la *Madre amorosa*, che è scritta in prosa. E alla prosa e alle commedie d'osservazione diretta egli torna sempre con un senso di sollievo: vediamone una prova in questo prologo premesso ai “ *Viaggiatori* „ :

> La Commedia, signori, non vien su queste scene
> Dal Perù, dalla Persia, da Roma, ovver d'Atene.
> Stanca da lunghi viaggi, e quasi *difformata*
> Eccomi, come prima, italiana tornata.
> E ver che alla francese la rima ancora io vesto,
> Ma se v'annoia il verso, lo lascerò, il protesto;
> Suole sovente agli uomini impor quel ch'è novello,
> Nè piace sempre il vero, e quel che piace è bello.
> . . . .
> Per altro eccomi qui, son quella che esser soglio;
> Qual fin per anni sei esser la stessa io voglio;
> E se tal'or m'innalzo, e se tal'or m'adorno,
> Son più contenta all'ora che semplice ritorno.

Pure gli argomenti *stravaganti*, come li chiama il Goldoni, e il verso martelliano piacquero tanto al pubblico che il Goldoni fu costretto a tornarvi assai più volte di quel che desiderasse. I versi martelliani specialmente mandarono in visibilio il popolo che li ritenne facilmente in memoria, e li cantò. In teatro il popolo è padrone, e il Goldoni trovò giusto, per dirla con Lope da Vega, di “ hablarle en necio para darle gusto. „

Ma il martelliano aveva trovato grazia anche innanzi a persone di gusto più fino. Gaspare Gozzi, dopo aver inteso il cattivo esito della *Buona famiglia*, scriveva alla Mastraca: “ Il Goldoni s'ingannerà sempre, se non farà le commedie in versi. Molti si dicono stanchi di versi martelliani, ma il popolo li gradirà sempre. L'esito farà vedere ch'io dico il vero „ (3) e aggiunge che i martelliani “ saranno sempre la delizia dell'universale: spiegano il pensiero con maggior brio: e quella rima è un incantesimo che prende gli orecchi, e si fa ascoltare „.

---

(1) *Fogli sparsi del Goldoni* raccolti da A. G. SPINELLI. Milano Dumolard. 1885 p. 34. 5 aprile 1755).

(2) GOZZI — *Opere scelte*. Napoli. 1879. Vol. III. p. 329.

(3) Ivi

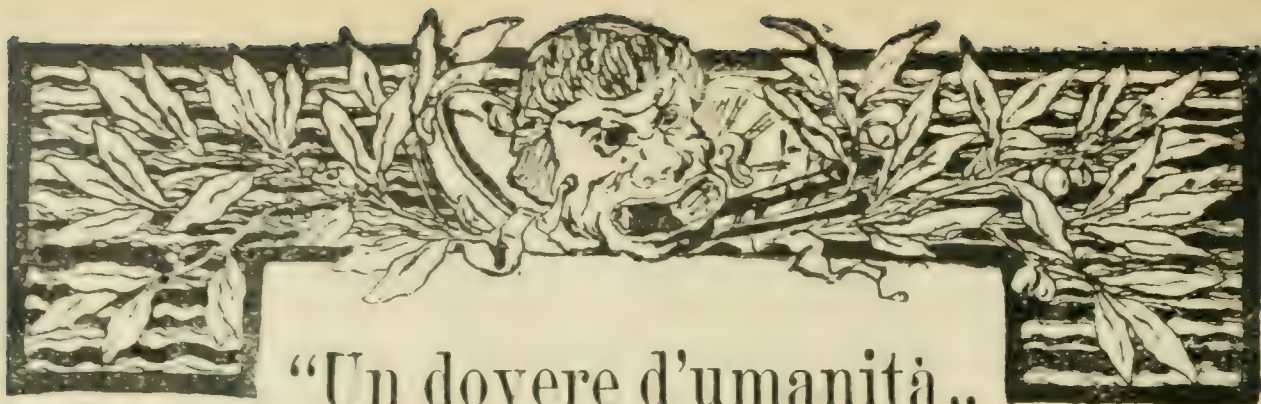
Non la pensava in fondo diversamente dal Chiari che scriveva:

" El verso è un incantesimo, che la razon rischiara.
L'è un oro che coverze la pinola più amara.
El verso dei poeti sveggia la fantasia,
La sveggia ai spettatori a forza d'armonia.
L'è un piaser dell'udienza, piaser che non s'esprime
Quel poder de so posta indovinar le rime.
Chi parla in prosa a zente che sia del verso amiga,
O poco el sa de versi, o nol vol far fatiga. " (1)

E giacchè tutti volevano così, ecco il Goldoni all'opera, e il verso, che prima era stato adoperato solo negli argomenti d'eccezione, trova il suo posto anche nella *vera* commedia. Carlo Gozzi si sbizzarrisce tanto contro questi poveri martelliani; fanno ammalar d'ipocondria, sono brutti, sono noiosi..... E brutti erano in fatti quelli del Goldoni: il difetto è tutto della lingua che il Goldoni non maneggia da padrone. Le ineguaglianze, le sciatterie che in prosa passavano innosservate, nel verso apparivano come macchie che deturpavano l'opera. Ma le commedie in versi e in dialetto chi potrebbe biasimarle? Le *Donne di casa soa*, le *Massere*, le *Morbinose* sono addirittura dei gioielli, che a nessun patto vorremmo vedere prive della loro veste poetica. Quei versi hanno una festività, un brio, una grazia leggera che incantano, e che ci fanno rimpiangere i miracoli che il Goldoni avrebbe fatti se avesse posseduto l'incanto della forma; diciamo meglio, se l'avesse posseduta in italiano come la possedeva in veneziano. Ma non si scrive bene che in una lingua, e il diritto di essere annoverato tra gli artisti della parola il Goldoni l'ha conquistato colle commedie in dialetto.

(*continua*)

Maria Ortiz

(1) CHIARI — *Il poeta comico*.

“Un dovere d'umanità„

DRAMMA IN UN ATTO

(Continuazione e fine. Vedi fascicolo precedente)

SCENA VIII.

Detti e Giulia

PAOLO

(che non si è accorto di Giulia ferma sulla comune) Perchè la facciamo soffrire così a lungo e così inutilmente?

DON GAETANO

Sapete che compio tutto ciò che è umanamente possibile verso di lei.

PAOLO

E umanamente pensate anche che l' unico bene che le resta è che Dio la richiami a sè.

DON GAETANO

(colpito) Ah!

PAOLO

Ecco le vostre azioni contrarie al vostro sentimento. Noi siamo come quei soldati che nella battaglia si fermano a sollevare i feriti per non andare avanti. Là una vigliaccheria; qui, quando non si tronca un male pel dolore di perdere chi ne soffre, si compie un delitto.

GIULIA

(avanzandosi pallida, tremante) Tu lo pensi?

PAOLO

(sorpreso, quasi con paura) Io?... *(poi con forza)* Si.

DON GAETANO

Lo dice e basta. *(tornando scherzoso)*

PAOLO

(*ribellandosi*) Lo dico, lo scrivo...

DON GAETANO

... e basta. Con l' andare dei secoli — chissà quando? — il vostro libro diverrà testo per le scuole, dove s' insegnerà a macellare il prossimo in omaggio alla nuova pietà. — Ho paura, caro dottore, che abbiate a sprecare tempo e fatica per le vostre astrazioni, come io butto il fiato dal pulpito: con questa differenza, che io dico la verità d'oggi, alla mano e voi... voi... Insomma noi saremo, a vostro modo, falsi, egoisti, ipocriti, spietati, tutto quello che volete, ma siamo fatti così e buonanotte. Dio ha creato il mondo in sette giorni e voi volete cambiargli la faccia con un libro? Troppa grazia, sant'Antonio! (*a Giulia*) Evvia, prima che avvenga, noi saremo fuori di pericolo, fortunatamente. Intanto le tre virtù teologali, questa sera, hanno passato un brutto quarto d'ora, minacciando bancarotta prima della scienza. — No, no, caro dottore; nella vostra coscienza non c'è niente di quello che scrivete, perchè sarebbe la prima a ribellarsi se.... (*s'interrompe, poi quasi all'orecchio*) se si trattasse d'una persona a voi cara.

PAOLO

Che ne sapete?

DON GAETANO

(*c. s.*) Abbiamo visto.

PAOLO

Avete visto male.

DON GAETANO

(*lo guarda tra l'incredulo e l'attonito, poi. alzate le spalle, si rivolge a Giulia sommessamente*) Metta molt'acqua nel suo vino ed egli rimetterà la testa a posto. E lei non stia a dar peso a bubbole di tal fatta.... — Però se il libro facesse del chiasso pel mondo — le cose stravaganti lo fanno sempre — i giornali se ne occuperebbero, dovrebbero per forza nominare questo paese, il governo si accorgerebbe della sua esistenza, e come da cosa nasce cosa, così chissà che un giorno non venga decretato un tronco di ferrovia, e poi e poi... (*la pendola batte le dieci ore; don Gaetano confrontando col suo orologio*)... e poi a furia di chiacchiere abbiamo fatta l'ora d'andare a letto a sognare il resto. Signora Giulia, buona notte.... (*confidenzialmente*) accontenti il suo vecchio amico.... Ci vuole così poco! La serata l'ho incominciata male io, la faccia finir bene lei...

GIULIA

Buona notte.

PAOLO

(*ha acceso una candela e precede don Gaetano*).

DON GAETANO

(*mettendosi il mantello, a Giulia*) Gli daremo il nome di Benvenuto ; lo sarà per tutti. (*avviandosi, a Paolo*) Invece di meditare delle stramberie , mettetevi all'impegno... È morto il re , evviva il re. — Ah, se recitaste ancora le vostre orazioni !... (*via con Paolo*)

SCENA IX *ed ultima*

Giulia, poi Paolo

GIULIA

(*rimasta sola, ha un momento di dubbio, vinto quasi subito da una terribile certezza. Corre nello studio di Paolo, rialza la fiamma e scorre febbrilmente i fogli manoscritti del volume. — Si sente il rumore della porta di strada che si chiude, dopo gli ultimi saluti tra don Gaetano e Paolo. — Giulia è invasata dalla ricerca ; finalmente si ferma a una pagina e legge*)

PAOLO

(*tornando scorge Giulia, le corre presso, le strappa violentemente dalle mani i fogli, che si spargono per terra, e la spinge fuori dallo studio. Essi si guardano pallidi, tremanti, in atto di sfida*).

GIULIA

(*a voce bassa, e cupa*) E mio figlio ?

PAOLO

(*arretrando, atterrito, le fa cenno di no*)

GIULIA

(*più forte*) E mio figlio ?

PAOLO

(*a stento, non trovando altre parole*) Non lo pensare...

GIULIA

(*andandogli incontro minacciosa, fuori di sè*) E mio figlio ?.... Mio figlio ?.....

PAOLO

(*appoggiandosi al tavolo, come per difendersi*) No.

GIULIA

Giura.

PAOLO

Nostro figlio no.

GIULIA

Giura.

PAOLO

(*Non sa più negare, piega la testa*)

GIULIA

(*con un grido*) Assassino! (*vorrebbe afferrarlo, ma le forze le mancano, allarga le braccia e cade a terra*)

PAOLO

(*la raccoglie, la trasporta sul divano, baciandola furiosamente, pazzamente, balbettando*) Giulia, Giulia... (*la sostiene, le accarezza la persona*).

GIULIA

(*con ribrezzo*) Va via...

PAOLO

(*si mette in ginocchio, mormora parole incomprensibili*)

GIULIA

(*vaneggiando*) Va via... — Eccolo, s'arrampica sul pino... Le sue gambuccie nude si scorticano contro gli stecchi... Non salire, non salire, anima mia.... Eccolo là, vispo e leggiero come un passero, sul ramo sporgente.... — Non muoverti! — Paolo, digli che scenda... Paolo, guarda il nostro bambino... — Egli allunga la manina verso il frutto, il suo corpo si sporge.... Ah, io l'ho sentito cadere sul mio cuore!... — Chi me l'ha ucciso? (*con odio*) Tu. (*scoppiando in lacrime*) Perchè non hai ucciso me pure?

PAOLO

(*c. s.*) Giulia...

GIULIA

(*respingendolo*) Non toccarmi, non toccarmi con quelle mani..... Io sono la madre e tu me l'hai ucciso... (*balzando d'un tratto e*

pulendosi le mani, la bocca, sputando a terra con disgusto) E hai voluto ancora i miei baci, le mie carezze... che orrore! *(s'avvia verso la comune, inconscia, meccanicamente)*

PAOLO

(supplichevole) Giulia....

GIULIA

(non l'ascolta più, essa si sente come portar via, e va)

PAOLO

(alzandosi, resoluto) Se tu esci di qui, devi andare a denunziarmi. Non accetto la tua sola accusa.

GIULIA

(ferma sulla comune) Ridammi mio figlio.

PAOLO

Ho compiuto un dovere più grande di ogni sacrificio, più doloroso di ogni pianto.

GIULIA

Hai ucciso mio figlio e hai mentito sinora come un miserabile qualunque dopo il delitto.

PAOLO

Non è vero.

GIULIA

Mi hai fatta tua complice, perchè avevi paura d'esser solo.... — O mio caro, mio piccolo, mio santo martire, tu sai che sono innocente e che avrei voluto morire con te... Piglia la mamma tua; pigliala, amore bello, amore buono, anima mia!...

PAOLO

Ascoltami, Giulia... Non sono un assassino, devi ascoltarmi...

GIULIA

L'hai ucciso. Che vuoi di più? *(tornando con subita calma)* Vuoi dire come hai fatto? Ebbene, racconta... vedi che non posso aspettare.... non toccarmi con quelle mani, sembrano artigli...

PAOLO

(con uno sforzo, pigliandola pei polsi, obbligandola a guardarlo in faccia) Non sono un assassino, io... Guardami... Non ho bisogno di mentire, non ho bisogno di difendermi... non tremo.

GIULIA

Ridammi mio figlio...

PAOLO

A me lo domandi?

GIULIA

Sono mesi e mesi che mi consumo in questo strazio e ho attinto da te la forza per non soccombere.

PAOLO

Sai tu i giorni passati, le notti vegliate al suo lettino, cercando avidamente su quell'immagine illividita le ultime speranze? (*picchiandosi il petto*) Conosci tu le battaglie combattute qui dentro e che mi hanno portato via gli anni come foglie al vento? — Tu puoi ben piangere, anche le lacrime sono un conforto; ma io no.... Se avessi potuto piangere, i miei capelli non sarebbero bianchi!...

GIULIA

Ah, quella notte! Io, sciagurata, vedendolo tranquillo, m'era lasciata prendere dal sonno... Tu intanto l'uccidevi... infame!

PAOLO

La sua sorte era irreparabile.

GIULIA

La tua scienza te l'ha fatto credere. Ma che ne sapevi tu?

PAOLO

Io non sono di quelli che si rassegnano e non ho voluto credere mai, perchè di tanta vitalità mi pareva impossibile, mi pareva contro natura che dovesse solo rimanere un corpo inerte, contraffatto, una materia, non una vita...... E ho tentato ogni mezzo; avrei frugato nelle mie viscere, nelle viscere di mia madre per trovargli un rimedio..... Ho martirizzato quella povera creatura innocente per ridarle almeno parte di ciò che aveva perduto.... Tu mi hai visto sordo ai suoi lamenti, insensibile ai suoi spasimi; tu mi hai fermato più volte la mano che voleva cacciargli nelle vene una nuova vita.... Ma io disputavo la preda ad un nemico inesorabile.... Nel cervello, nei nervi, nelle fibre, il fatale, il maledetto colpo della caduta aveva distrutto per sempre! — Giulia, per sempre! — il germoglio dell'uomo, se questi fosse sopravissuto.

GIULIA

Qualunque fosse rimasto, io l'avrei amato tanto che il mio amore gli sarebbe bastato.

PAOLO

Ecco come amate voialtre; ecco le madri, esse pretendono di poter bastare sempre!

GIULIA

Sì, noi sì..

PAOLO

Nemmeno Dio basta all'uomo!

GIULIA

L'hai ucciso nel modo più vile, perchè indifeso, perchè sua madre non lo vigilava.

PAOLO

Ti eri addormentata affranta a' suoi piedi... Ebbi pietà d'entrambi, quella notte.... Vidi ne' suoi grand'occhi sbarrati, senza luce, una tale disperazione, più grande di tutte le disperazioni, e sulla sua piccola bocca contratta un tale spasimo, un rimprovero così forte al nostro egoismo che mi parve d'impazzire: in quell'istante ho veduto la sua anima tentare angosciosamente il volo... allora...

GIULIA

L'hai ucciso.

PAOLO

L'ho liberato. Fu un attimo: egli ha cessato di soffrire e la sua pace è stata la nostra agonia.

GIULIA

Chi te ne aveva dato il diritto? Perchè hai taciuto?

PAOLO

Un dubbio atroce, un atroce rimorso incominciava ad abbrancarmi alla gola; ma quando ti raccolsi fra le braccia e t'avvinghiasti a me singhiozzando, come all'unico essere che ti restasse per vivere, sentii di dover tacere per non farti morire.

GIULIA

(*prorompendo*) Era sangue del mio sangue, carne della mia carne, era mio...

PAOLO

Ah, io non ho voluto amare come una bestia, ciecamente, ferocemente; non ho voluto amare per me solo e non ho esitato tra lui e noi...

GIULIA

Non hai avuto da nessuno il diritto di togliere la vita a chi non te l’ha chiesta; nessun amore, nessun dovere può darlo e tu, che sai bene di mentire, ora t’ubriachi per far tacere la coscienza.

PAOLO

(*colpito, non trova da ribattere immediatamente; si sente avvilito davanti a questa accusa*) Ah, no!...

GIULIA

T’ubriachi per scusare con un libro il tuo delitto, per avere nella notte il sonno pesante che non sente il ritorno degli spettri. Sei sceso al livello dei più volgari malfattori: sei orrendo. E solo adesso ti conosco!...

PAOLO

(*lentamente*) Non ho forza di lottare col cuore d’una madre: tu in questo momento mi odii come amavi tuo figlio, senza intelletto. La grandezza del mio sacrificio diventa per te una azione abbominevole. Se nelle tue mani fosse pronta un’arma mi uccideresti come, pur di conservarlo alla tua tenerezza, avresti fatto di nostro figlio il più infelice degli uomini. — Non m’importa più di nulla; oramai tu possiedi il mio segreto, l’unica cui non l’avrei rivelato mai... Fa quello che vuoi; non mi difendo. Le mie parole perdono ogni valore davanti alla tua cieca passione. Fa quello che vuoi, non m’importa più di nulla.

GIULIA

(*gli va alle spalle, quasi supplichevole*) Rendigli la vita.

PAOLO

(*esterrefatto*) Giulia...?

GIULIA

(*c. s.*) Rendigli la vita.

PAOLO

(*stringendosela al petto*) Lo vuoi?

GIULIA

Si.

PAOLO

(*per baciarla con passione*) Ah, Giulia mia...!

GIULIA

(*svincolandosi, respingendolo, con orrore*) No.

PAOLO

Ci lega la stessa catena di dolori.

GIULIA

È spezzata.

PAOLO

Possiamo riallacciarla.

GIULIA

Mai!

PAOLO

Ricorda il nostro amore.

GIULIA

L'amore non uccide gl' innocenti.

PAOLO

Ne fa dei martiri.

GIULIA

Non delle vittime.

PAOLO

Mi credi così malvagio?

GIULIA

Malvagio o pazzo.

PAOLO

Ebbene.... pazzo.

GIULIA

(*fredda*) Tutto è finito.

PAOLO

Tutto?

GIULIA

Tutto.

PAOLO

Ah, non ho che te!

GIULIA

Non avevo che mio figlio... ed è morto! (*Pausa— Dalla cesta del lavoro leva uno sciallo, col quale s'avvolge la testa ed il petto, e va a guardare dalla finestra*) Nevica. Da bambina, era per me una felicità l'andare tra la neve... Povera casa, essa sembra sprofondare sotto un lenzuolo funerario! .. Il mio bambino è là: avrà freddo. (*Avviandosi verso la comune*) Addio.

PAOLO

Dove vai?

GIULIA

Via di qui.

PAOLO

Dove?

GIULIA

Non so.

PAOLO

Attendi domani.

GIULIA

(*rabbrividendo*) È impossibile.

PAOLO

Non devo lasciarti andar così.

GIULIA

Puoi comandare?

PAOLO

Ti supplico.

GIULIA

Il mio piccolo tesoro mi perdonerà d'essere ancora qui? Sento la sua voce che mi chiama.

PAOLO

Vengo con te.

GIULIA

(*con amarissima ironia*) No; resta a' tuoi studi. L'uomo solo è l'uomo forte. Le madri, che non hanno altra ragione che quella che sentono, non devono più preoccuparti; abbandonale al loro destino. (*via*).

PAOLO

(*sulla soglia, con un singhiozzo disperato*) Giulia... Giulia.....

CALA LA TELA

Silvio Zambaldi

I FIORILLI

E mio fermo persuadimento che i vari Fiorillo e Fiorilli, de' quali si riscontrano tracce nella nostra storia teatrale, appartengano tutti, di dritto o di traverso, ad una medesima famiglia, tanto più che sono tutti napoletani. Il fatto che il cognome è ora singolare, ora plurale, a seconda, può essere proceduto dall'uso antico di singolarizzare l'individuo e pluralizzare la famiglia, per cui si chiamò l'Alighieri, Dante Alighieri, il Boccaccio, Giovanni Boccacci; il Machiavello, Niccolò Machiavelli; il Guicciardino, Francesco Guicciardini, ecc: tanto che, oggi pure, ci abbiamo i Suardo e i Suardi, i Novello e i Novelli; i Bettòlo e i Bettòli, ecc. benchè provenienti da un medesimo ceppo.

Il primo de' Fiorilli, che appaia sul nostro orizzonte drammatico, fu Silvio Fiorillo, nato circa il 1565 a Napoli, dove si trovava tra il 1584 e il 1599. Egli fu il secondo che, seguendo l'esempio del pisano Francesco Andreini, *Capitan Spavento della Val d' Inferno,* variasse alquanto la maschera dello spagnuolo, chiamandosi *Capitan Matamoros* (Ammazza mori). Francesco Bartoli, il Plutarco de'nostri artisti drammatici, dice: "Silvio Fiorillo fu valoroso comico in teatro e bravo scrittore al tavolino „. Lasciando stare il *bravo,* sta in fatto ch' egli scrisse due egloghe: *L'Amor giusto* (1605) e *La Ghirlanda* (1609); due commedie: *I tre capitani vanagloriosi* (1621) e *La Lucilla costante* (1632); e trasse dall' *Orlando furioso* dell'Ariosto due azioni sceniche spettacolose, ossia: *La cortesia di Leone e di Ruggero con la morte di Rodomonte* (1624) e *L' Ariodante tradito e morte di*

Polinesso da Rinaldo Paladino (1629). A giudicarne da un ritratto che figura in una edizione di tali sue opere e sotto il quale si legge:

> Al que desea saber quien fué en el mundo
> Y es, el mas tremendo y valeroso
> Capitan, sin ygual. Marte segundo,
> E nemigo del ocio y del reposo,
> Digo el, que haze el mas negro profundo
> Temblar Pluton y estar slempre pensoso,
> Que al Infierno no haxe a apague luego
> Con eolico soplo aquel gran fuego.

egli era " piuttosto pingue, volto pieno di gravità, pizzo e baffi, cappello piumato in testa, collare a lattuga, gran manto, lunga spada „. Veramente, egli non cominciò a farsi conoscere se non nel 1600, quando il fastoso Vincenzo Gonzaga, duca di Mantova, lo invitò a recarsi alla sua corte, ciò che gli fu impedito da una malattia. Andò, invece, nel 1608, a Parigi, con la compagnia degli *Accesi* del famigerato Drusiano Martinelli, sempre unito, forse, al fratello Tristano, diretta da Pier Maria Cecchini, *Fritellino*, il quale aveva pure con sè la propria moglie Orsola, detta *Flaminia*, " valentissima attrice „ e certo Colo (o Cola, Nicola), che, a quanto sembra, riuscì straordinariamente accetto a re Luigi XIII. Più tardi, di ritorno in patria, Silvio gittò il cappello piumato, la lattuga e la lunga draghinazza del Capitano, per assumere il berettone e il bianco camiciotto di *Pulcinella*, della qual maschera vi è persino chi pretende sia stato l' inventore.

Siccome d'una compagnia che, intorno al 1630, andò per la maggiore in Italia, quella degli *Affezionati*, insieme a Isabella Chiesa, Prudenza Prudenza, una Fiammetta, una Ricciolina, un Lavinio, un Guazzetto, ecc. e al sullodato Silvio, non ancora inpulcinellatosi, faceva parte, con la propria moglie Beatrice Adami, un Giambattista Fiorillo, secondo zanni, col nome di *Trappolino* (specie di *Arlecchino*); è più che lecito il supporre fosse costui o fratello, od almeno, congiunto di quello. A cagione della moglie, che dicevasi somma nella commedia di Cristofaro Sicinio: *La Pazzia*, il povero Giambattista ebbe a trovarsi in gravissime angustie. Una lettera che il cardinale Sacchetti, legato pontificio a Bologna, dirigeva, in data 23 dicembre 1639, al granduca di Toscana, diceva: " Essendo stato ier l' altro, nel viaggio che faceva di quì a Ferrara, rapita la Beatrice comica moglie di Trappolino dal conte Bonaparte Ghislieri e presentendo che possa facilmente incamminarsi verso

codesta volta ove coll'appoggio del fratello che è attual servitore di V. A. possa incamminarsi in altri Stati, ricorro alla umanità di V. A. supplicandola che per far grazia a me in ordine alla buona giustizia e per fare anche benefizio ai medesimi Ghislieri si compiaccia comandare che sia subito ricuperata la donna e posta in luogo sicuro per riconsegnarla a suo marito „.

Loro contemporaneo fu Tiberio Fiorilli, il celebre *Scaramuccia*, nato a Napoli nel 1608. Chi ne credesse l'altro comico Angelo Costantini, *Mezzettino*, che ne narrò le vicende nella sua *Histoire de Scaramouche*, Tiberio, figliuolo d'un capitano di cavalleria, scappato di patria, per aver ucciso un fratello del vescovo e datosi per le piazze a fare il cerretano in banco, avrebbe menato la vita più avventurosa, che si possa ideare. Ma non sono altre che goffe panzane, panzane che il Costantini, giunto a Parigi nel 1697, vi sia: tre anni dopo la morte del suo protagonista, raccolse tra gli scioperati e le trecche e che, probabilmente, il Fiorilli spifferava nelle sue improvvisazioni in teatro, attribuendole al rodomontesco personaggio da lui rappresentato. Il vero, piuttosto, si è che, servitore di una prima attrice e costretto a sposare certa Elisabetta Del Campo, figliuola alla lavandaia di lei, ch' egli aveva imprudentemente abbracciato in una festa nuziale; bazzicando sempre sul palcoscenico e le quinte, cominciò a sostenere alcune piccole parti, quindi, facendo recitare anche la moglie da servetta, sotto nome di *Marinella*, si scritturò con una compagnia secondaria, dandosi alle parti di *Scaramuccia*, specie di Capitano senza maschera, ma dalla faccia infarinata e tutto vestito di nero, ideato poco prima da un Goldoni della compagnia dei *Fedeli*. Tiberio recitò pochissimo in Italia, dove non lasciò quasi alcuna traccia di sè. Tutta la sua carriera si svolse in Francia, a Parigi, dove si rese, sembra, una prima volta nel 1639 con Pietro Bianchi, *Capitan Spezzaferro* e, di certo, nel 1644, forse con lo stesso Bianchi, i coniugi Domenico Locatelli e Luigia Gabrielli, romani, la costei sorella Giulia, detta *Diana*, i coniugi Marco Romagnesi, *Orazio*, e Brigida Bianchi, *Aurelia*, i coniugi Giambattista Lolli, *Dottore*, e Patrizia Adami, *Diamantina*, padre e figlio Fusi, *Pantalone* e *Virginio*, la canzonettista Margherita Bertolazzi e la Beatrice Adami, certamente separata dal marito, dopo l'avventura col conte Ghislieri, e dove morì, dopo mezzo secolo di dimora, nel 1694, a ottantotto anni.

Il merito precipuo di Tiberio consisteva nell' espressione della fisonomia. Evaristo Gherardi, detto *Flautino* ne scrisse: " Cet ex-

cellent acteur possedait à un si haut degré de perfection ce merveilleux talent, qu'il touchait plus de coeurs par les seules simplicités d'une pure nature, que n'en touchent d'ordinaire les orateurs les plus habiles par les charmes de la rhétorique la plus persuasive. Ce qui fit dire à un grand prince qui le voyait jouer: *Scaramuccia non parla e dice grandi cose* „ Era, insomma, una specie di mimo. Riccoboni soggiunge che " en France il est tellement goûté qu'on le met à toutes sauces „. Sotto un suo ritratto si legge:

Cet illustre Comédien
Atteignit de son art l'agréable manière;
Il fût le maître de Molière
Et la Nature fût le sien.

Fanatici di lui, i francesi lo esaltarono col seguente distico a mò di epitaffio:

Comme le ciel n'a qu'un Soleil,
La terre n'eût qu'un Scaramouche.

Un Fiorilli, del quale ignoriamo il nome, fu il marito d'Isabella, madre di Agostino, la quale recitava in compagnia del celebre *Arlecchino* Antonio Sacco e morì vecchia a Venezia nel 1778. Agostino, nato a Napoli, dopo aver recitato da *innamorato*, o prim' attor giovine, si dedicò, sotto l'insegnamento del Cioffo, alla maschera del *Tartaglia*, nella quale riuscì sommo. A Genova, canzonato dal primo attore Vitalba, lo sfidò ad una gara in pubblico nel recitare improvviso e riuscì vincitore. Di ritorno da Lisbona, dov' erasi recato col Sacco, esordì, con pieno successo, al San Samuele di Venezia ed introdusse nel repertorio della compagnia varie commedie del Della Porta, del Cerlone, del Cirillo e d'altri, quali: *Il Salasso, La Tavernaria, La Trappolaria, Tartaglia perseguitato dagli spiriti, Tartaglia istorico, I contratti rotti, La somiglianza inganna* ecc. e fu di grande giovamento nelle fiabe di Carlo Gozzi.

Da Agostino nacque Antonio, il quale, seguendo l' orme paterne, portò pure, ed assai degnamente, la maschera del *Tartaglia* ed ebbe in moglie Caterina Quercini da Siena, che il Bartoli disse potere " a gran ragione risplendere tra le comiche virtuose del secolo „, la stessa, che già aveva indarno vagheggiato, circuito ed assediato quel Francesco Lombardi d'Alessandria della Paglia, il quale, scappato da un convento di cappuccini di Terni, dove si era rifugiato in seguito ad un omicidio, si fece comico con Nicola Patrioli, corse gran tratto la cavalchina, ammogliandosi e poi, ve-

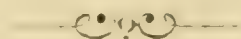
dovo, innamorandosi di tutte le donne come un gatto, per rifarsi, finalmente, frate e morire nel 1778, in odore di santità.

Da Antonio Fiorilli e Caterina Quercini, nacque avventicciamente a Venezia, il 26 dicembre 1772, Anna Maria, sposata nel 1795 ad Antonio Pellandi, figliuolo al famoso *Arlecchino* Giuseppe. Ella aveva esordito nel 1790 nella compagnia di Francesco Menichelli, diretta da Giambattista Merli. Nel 1804 entrò a far parte della compagnia vicereale, istituita a Milano da Eugenio Beauharnais, sotto la direzione di Salvatore Fabbrichesi, ma siccome, a malgrado della scuola dominante enfaticamente declamatoria, aveva, invece, una grande semplicità e naturalezza di dizione, per cui ben poco si intonava col celebre Giuseppe Demarini, ella ne uscì nel 1812 per passare con Paolo Belli-Blanes; ma non durò che altri dieci anni sopra le scene, perchè una fiera malattia la costrinse a lasciarle, ritirandosi a Verona, dove morì il 31 gennaio 1841. " Ella aveva, nell' aspetto leggiadro, nella persona gentile, nella voce flessuosa e carezzante, una soavità incantevole, che si imponeva di primo acchito agli spettatori, li vinceva, li traeva all' entusiasmo „.

Prescindendo dalle acclamate attrici del Cinquecento: l'Armani, l' Andreini, la Piissimè, la Lidia di Bagnacavallo, ecc. dopo la Ballati-Riccoboni, non s' era più data attrice più grande di lei, e, con lei, si estinse la gloriosa prosapia drammatica dei Fiorilli.

Sarebbe, nondimeno, interessante lo indagare se, alla prosapia medesima, fosse appartenuto quello Ignazio Fiorillo, maestro compositore, nato a Napoli l' 11 maggio 1715, il quale, compiuti gli studii sotto Durante e Leo al Conservatorio di S. Maria di Loreto esordì a Venezia, nel 1736, con l' opera *Mardane*; diede poi, nel 1738, a Milano, *Artimene* e, nel 1741, *Il vincitore di sè stesso*, ancora a Venezia, nel 1654, dopo lunghi viaggi in Europa, fu nominato maestro di cappella alla corte ducale di Brunswick, dove stette sino al 1762, nel quale anno passò, nella qualità stessa e con mille scudi tedeschi di stipendio, ad Assia-Cassel, dove compose le altre sue opere: *Diana ed Endimione* (1763), *Artaserse* (1765), *Nitteti* (1770) e *Andromeda* (1771) e si trattenne sino al 1780, chiedendo allora la propria pensione, per andare a morire a Fritzlar nel giugno 1787. Egli lasciò un figlio, Federico, natogli a Brunswick, nel 1753, cui fu maestro e che, nel 1783, fu nominato direttore della cappella di Riga. Federico diede poi concerti di violino e di viola, a Parigi, nel 1785, e a Londra, nel 1788 e finalmente, si stabilì ad Amsterdam, dove morì nel 1812.

Parmenio Bettòli

Bibliografia

LA SERVA AMOROSA

Tra le commedie goldoniane, più spesso recitate negli ultimi dieci anni, è senz'altro da contare *La serva amorosa*, che il commediografo veneziano fece rappresentare, la prima volta, con gran successo, a Bologna dalla compagnia Medebac nella primavera del 1752 (1).

Alla *Serva amorosa* ha legato il suo nome un'insigne attrice della scena dialettale ch'ella purtroppo da alcuni anni abbandonò, Elettra Brunini Privato. Quel personaggio fatto di una certa rude ingenuità, accompagnata da un risoluto coraggio nel giovare altrui, par foggiato a bella posta sul temperamento artistico della Brunini-Privato, per la quale del resto veramente si sarebbero potute ripetere le parole che il Goldoni dice della Marliani: per questa, che recitava le parti di servetta sotto il nome di Corallina (donde rimase il nome alla protagonista della commedia), egli scrisse *La serva amorosa*. Dice adunque (2) che " era una giovine veneziana molto bella, molto amabile, piena di vivacità e ingegno, e che manifestava disposizioni felicissime per la commedia ". Ancora: " ell'era tutta grazia " e " con la sua vivacità e naturale accortezza dava nuovi impulsi alla *sua* immaginazione, risvegliando-*gli* il coraggio di lavorare in quel genere di commedie, che richiede appunto artifizio e finezza ".

Per la commedia vennero scritti due prologhi, l'uno dal Giacosa che lo accolse nell'edizione delle sue commedie; l'altro, composto

---

(1) In un articolo, pubblicato nell'*Avvenire* di Bologna 28 giugno 1899), è citato un cronista contemporaneo, Uberto Zanetti, il quale lasciò scritto: «alle commedie dell'avvocato Goldoni rappresentate dalla compagnia di Medebac, come quelle che correggono li costumi moderni, vi concorre molto popolo e il biglietto si paga soldi otto, e il sedere quattro baiocchi e sono molto gradite».

(2) Memorie, p. II, cap. XIV.

da Paolo Ferrari per Guglielmo Privato, era rimasto inedito e sconosciuto sin che Edgardo Maddalena, ottenutolo dal capocomico veneziano, che fu, come la moglie, onore del teatro dialettale ed ha indissolubilmente congiunto il suo ricordo al personaggio di *Ludro* del Bon, lo pubblicò nella *Rivista Dalmatica* di Zara (anno I, fasc. VI). Consta di dodici ottave e contiene una specie di apologia della gaia commedia italiana e delle *maschere*.

Ma la *Serva amorosa* ha ben maggiore importanza che non per il plauso passeggiero del pubblico moderno, a cagione delle sue relazioni col teatro dell'arte e col *Malade imaginaire* del Molière: relazioni lumeggiate da alcuni studi, comparsi negli ultimi anni, dei quali mi accingo a dar ora relazione con qualche ritardo.

Ed anzitutto ecco a trattarne il Maddalena, il maestro dei goldonofili (1). Egli fa una accurata analisi della commedia goldoniana e, confrontandola al *Malade imaginaire* del Molière, viene alla conclusione che il Goldoni dovette senz'altro ispirarsi al commediografo francese; tanta è la somiglianza dei caratteri e dell'intreccio!

Ma Rosario Bonfanti, cui è dovuto un ottimo studio sulla *Donna di garbo*, nel quale a dir vero tratta ben più ampia materia di quella promessa dal titolo e studia tutto l'inizio della riforma goldoniana, pubblicò (2), nel 1901, uno scenario di Basilio Locatelli, intitolato *Il vecchio avaro*, composto non più tardi del 1618, il cui argomento ha grande affinità col *Malade imaginaire* rappresentato nel 1673. E dopo un accurato confronto delle tre commedie, conclude (pag. 14): " Nella *Serva amorosa* è del resto evidente anche l'imitazione dal *Malade imaginaire*, tanto che si potrebbe dire che lo scenario si sia infiltrato in essa per via indiretta, attraverso, cioè, il modello francese, se nella commedia del Goldoni non trovassimo analogie che non sono in quella del Molière ". In ogni modo egli giustamente rivendica la priorità della favola al teatro italiano.

Il Bonfanti osserva che lo scenario può essere derivato da altri soggetti, o fors'anco da qualche commedia scritta, a noi ignota, o essersi trasfuso alla sua volta in altre composizioni. Una di tali nomina già il Maddalena, nell'articolo sopraccitato: *La moglie in calzoni* di Jacopo Angelo Nelli. Ma derivata senz'altro dallo scenario locatelliano è *L'amor filiale*, commedia in tre atti, di Jacopo Cicognini (1577-1633), padre al più famoso Giacinto Andrea. La commedia è inedita, ma ne riferisce esaurientemente Mario Sterzi

(1) in *Rivista Dalmatica*, Zara, anno I, fasc. V (gennaio 1900).
(2) R. Bonfanti, Uno scenario di Basilio Locatelli, Noto, Zammit, 1901.

in uno studio molto pregevole sul Cicognini (1). Veramente, non conosciamo l'anno preciso quando fu composta; ma non mi pare che da quella possa essere stato tratto lo scenario, come qualche volta è avvenuto: perchè, mentre ne segue l'ordine dell'azione e degli atti, dimostra, per il riassunto che ne dà lo Sterzi, un lavoro ragionato di sfrondamento e di annobilimento, una vivace immaginazione dei caratteri in quello appena rudemente sbozzati. Non possiamo perciò dare al Cicognini il merito dell'invenzione della favola, come vorrebbe lo Sterzi (p. 426), ma certo con lui possiamo ammettere che il Cicognini, il quale ebbe a soffrire una matrigna, sentisse fortemente quel soggetto e perciò riuscisse " a infonder vita nelle scene di questa commedia, forse prima vissuta che scritta „ (p. 427).

Ad ogni modo la *Serva amorosa* del Goldoni di tutte queste scoperte si fa sempre più interessante, e diventa veramente rappresentativa dell'evoluzione del teatro comico italiano. Probabilmente da una novella, formata intorno un caso realmente occorso, un capocomico imbastisce uno scenario; questo offre materia per una commedia ad un autore italiano che la vivifica di fatti vissuti e persone conosciute. Intanto lo scenario perviene, portatovi da una compagnia di attori dell'arte, in Francia, e serve al massimo commediografo francese per ordirvi sopra una violenta satira contro i medici, coi quali i letterati non ebbero mai buon sangue.

E la materia prima, a così chiamarla, raggentilita dall'industre lavoro di lima, torna in Italia; e direttamente o indirettamente, facendo ricercare i primi modelli indigeni, si dimostra ancora duevole e capace di assumere nuove forme. Da ultimo il Goldoni, nel quale è meraviglia l'osservare come l'antico nel suo spirito si confonda a formare il nuovo, le dà il suggello col quale essa arriva sino a noi.

Naturalmente la serie non è ancora finita; e qui mi piace, a titolo di curiosità, ricordare una farsa dialettale veneziana, il cui argomento è ancora attinto alla stessa fonte (2). Fu recitata la prima volta dalla compagnia di Enrico Gallina nel carnevale 1897 al teatro Fenice di Trieste e s'intitola *L'ultima prova*. La scrisse Giuseppe Ullmann, morto a cinquantatrè anni il 22 marzo 1901. Come dilettante ancora giovanissimo, s'era acquistata una certa rinomanza a Trieste nella Società filodrammatica " Talia „, la quale, godette non

(1) in *Gior. stor. e lett. d. Liguria*, a. III pagg. 289-337 e 393-433. Nel *Gior. stor. d. lett. it.* (vol. XLIII p. 156) v'è un cenno meritamente laudativo, ma al recensente è sfuggito proprio *L'amor filiale*.

(2) Evidentemente v'ha contribuito anche l'*Amor in paruca* del Gallina.

piccola importanza per le buone rappresentazioni allestitevi. Aveva recitato persino al fianco di Cesare Rossi; poi s'era fatto addirittura comico entrando nella compagnia Arnous-Tollo, nella quale recitò la parte di *Ludreto* compagno a Antonio Papadopoli. *Ludro*. Quindi entrò nella compagnia di Angelo Moro-Lin, e divenne autore dialettale.

Scrisse oltre ad altre farse e drammi popolari una commediola in un atto *Goldoni a Udine*, e *La morosa del barba*, nella quale commedia egli sviluppò il soggetto del *Moroso de la nona*, che il Gallina non aveva ancora scritto, ma già immaginato e confidato a Marianna Moro-Lin. Questa, non vedendo arrivar in porto la commedia del Gallina, suggerì lo stesso argomento all'Ullmann, il quale ne fece la commedia sopraddetta prima ancora che il Gallina desse alle scene la sua; sicchè questi parve aver commesso il plagio del quale invece era stato vittima. La cosa fece rumore, ma fu poi chiarita. Tuttavia l'Ullmann, ribattezzò la sua commedia in *La vecia de l'ospealeto* e la fece recitare, ma fu presto ecclissata dal *Moroso* galliniano. Invece più durevole fortuna ha la sua farsa *Bronze coverte* (1); ci presenta una famigliuola, nella quale, approfittando dell'assenza del babbo, piuttosto arcigno, si fa un po' di festa; invece la partenza era simulata, sicchè egli sorprende figli e figlie e servi in piena mascherata carnevalesca. A questa farsa fortunata l'Ullmann riattacca l'*Ultima prova*. Il babbo, cioè, vuol mettere ancora alla prova, e sarà l'ultima, l'affetto dei figli, oramai ammogliati, e delle figlie maritate che abitano lontano da lui. Egli adunque fa loro annunciare dai servi, messi a parte dello stratagemma, d'esser morto e sepolto, e li fa chiamare per assistere alla apertura del testamento. E v'è presente lui pure, camuffato da vecchio fattore, per osservare come sopporteranno quella perdita e accetteranno il testamento, a bella posta fatto con ingiustizia. Con meraviglia e dolore insieme s'avvede che soltanto la figlia minore ed il marito suo, benchè torteggiati, si mostrano accasciati per la perdita e rispettosi della volontà e della memoria paterna; gli altri invece ridono e l'insultano. Arrabbiato, si dà a conoscere e minaccia di punire gl' ingrati, ma scopre che i servi avevano confidato a questi ultimi lo stratagemma, e che lui, mentre credeva di metterli alla prova e burlarli, n'era invece burlato.

Attilio Gentille

(1) Si potrebbe tradurre con *Gatte morte* o *Acque chete*.

Leo di Castelnuovo. — (Leopoldo Pullè) *O bere o affogare*, commedia in un atto, e *Stanis*, dramma in tre atti. Milano. Treves. 1905.

L'editore Treves ristampa queste due produzioni del Pullè nella sua benemerita collezione " Teatro italiano contemporaneo „ ; e l'autore ne accompagna la ristampa con due briosissime prefazioni, che si leggono molto volentieri, non solo per lo spirito di cui sovrabbondano, ma anche perchè vi si scopre qualche *retroscena* di palcoscenico e possono servire alla storia aneddotica del teatro italiano di qualche anno fa. Ma con tutto il loro brio le due prefazioni non riescono a farci ammirar meno il proverbio " *O bere o affogare* „, nè a farci essere più indulgenti verso *Stanis*, che, francamente, non valeva la pena di ristampare. È un dramma a tinte forti, pieno di colpi di scena e di falso romanticismo; un dramma da Arene insomma! Il trovarlo nello stesso libro insieme col fine e garbato proverbio " *O bere o affogare* „ ci farebbe quasi supporre che l'autore abbia, una volta tanto, voluto burlarsi del suo pubblico, e farsi applaudire in barba al buon gusto. L'impressione che questo dramma suscita è definita benissimo dal Carugati, che, all'epoca della prima rappresentazione, ne scriveva: " Lo *Stanis*, a me e ad altri ha fatto l'effetto di un lavoro scritto per vincere una scommessa, col tema: *fare un dramma in quattro ore, prendere un poco per il bavero il pubblico e farsi applaudire* „.

Quanto all'altra produzione " *O bere o affogare* „ non so se non sia un po' esagerato chiamarlo, come ha fatto Costantino Nigra, una *perla*, anzi addirittura *una filza di perle schiette*, ma certamente è graziosissima, sobria, vivace.... se non sempre scrupolosamente verisimile.

Il fatto è che si è recitato e si recita, e si ascolta e si legge sempre con piacere, il che non è scarso indizio della bontà di un' opera.

Il volumetto edito dal Treves per questo proverbio e per le due prefazioni riesce di una lettura gustosissima. Quanto a *Stanis*, se veramente il suo autore lo prende sul serio, può anch'esso riuscire interessante come un prodotto bizzarro, eterogeneo, un'anomalia insomma.... a solo titolo di curiosità. **M. O.**

Il concorso per un *valtzer da salon* indetto dal *Bollettino musicale* di Venezia ha prorogato il termine utile per la presentazione dei lavori, a tutto il 30 novembre p. v.

Per le norme del concorso, rivolgersi al *Bollettino musicale* di Venezia.

Tip. Melfi & Joele — *Palazzo Maddaloni* — *Napoli*

Caratteri fusi apposta per l'uso della RIVISTA alla fonderia Wilhelm Woellmer's — Berlin Sw.

Fondatore responsabile Gaspare di Martino

1906 ANNO SESTO 1906

Rivista Teatrale Italiana

Fondatore: GASPARE DI MARTINO

Redattrice-capo: MARIA ORTIZ

*Con il 1906, la nostra **Rivista Teatrale Italiana** entra nel suo **sesto anno di vita**. Non è cosa agevole sostenere in Italia una pubblicazione di teatro che prescinda dal **soffietto**, noi, che pei primi la tentiamo, sappiamo tutta la serie di sacrifizii cui dobbiamo sottostare per conseguire lo scopo che ci anima.*

L'opera nostra è però sorretta dalla costanza con la quale alcuni studiosi delle cose del teatro ci seguono e ci aiutano, componendo quel gruppo necessario d'associati su cui abbiamo anche bisogno di contare per fare onore ai nostri impegni.

*Nel 1906, la **Rivista** non avrà una direzione propriamente detta, ma si è assicurata la cooperazione assidua della Dott. Maria Ortiz, sua collaboratrice acclamata, che terrà l' ufficio di Redattrice-Capo, per la compilazione mensile dei fascicoli. I lettori, oltre i soliti pregevoli articoli, avranno una rassegna bibliografica completa e saranno tenuti bene informati su le più vive quistioni attinenti al teatro.*

E. PAILLERON

Ne hanno commemorato — con un monumento e la rappresentazione di alcuni lavori — la morte e l'arte, di recente. Tributo solitario e personale di fedeli ammiratori, di amici intimi viventi nell'ambito dell'influenza della *Revue des deux Mondes* alla famiglia del cui direttore egli appartenne (1); di quella *Revue* che è ancora la maggiore e più forte e proficua consorteria letteraria e politica della Francia, la sola ancora che infine dia l'ultima ed ufficiale consacrazione della celebrità? oppure invece il largo ed universale rimpianto della folla che saluta l'opera di un maestro dell'arte e lo colloca al suo posto nel tempo e nella storia? Nè l'una nè l'altra cosa, forse, isolatamente; troppo tardi per quella, troppo presto per questa, chè è sempre assai più lungo generalmente il tratto di tempo (2) che gli uomini celebri debbono aspettare per essere proclamati uomini grandi.

---

(1) Del resto la *Maison Buloz* non fu mai molto favorevole al suo congiunto. Ganderux, il noto e acuto critico delle *Revue*, scrisse un articolo molto ostile al *Mondo della noia*: « Tanto meglio, diceva Pailleron, non si dirà che la mia famiglia mi aiuta ».

A questo proposito e per mostrare come egli per suo conto aiutava la famiglia... Nella *Revue des Revues* (15 agosto 1905) è narrato l'aneddoto seguente: Ad un pranzo dato da Napoleone Ney c'erano Pailleron e Finot, direttore delle *Revue des Revues*, allora all'inizio delle sue pubblicazioni. Pailleron prese in disparte Finot e per una lunga ora espose al giovane e intraprendente direttore i vivi voti che egli faceva perchè la sua Rivista riuscisse la maggiore della Francia.

— E la *Revue des deux mondes*!? osservò Finot.

Al che Pailleron, col suo ironico sorriso a freddo, rispose:

— Vi sono dei momenti nella storia in cui bisogna augurarsi le proprie perdite... nel nome della salute pubblica,..

E continuò per un'altra ora a dare a Finot i migliori consigli per diventare il più gran direttore della più grande Rivista del mondo intero.

(2) Pailleron è morto nel 1899

*

Di Eduardo Pailleron è arrivata alle nostre scene solo una parte del teatro: *Les faux ménages* (1869) *L'âge ingrat* (1878) *Le monde où l'on s'ennuie* (1881) *Les cabotins* (1894). Non ne rammento altri sui nostri teatri e nemmeno l' *Etincelle* (1879) e la *Souris* (1887) che avrebbero pure avuto diritto di passare i confini della Francia come nuova e singolare affermazione di un felice e fruttuoso innesto della modernità, della maliziosa ed arguta pittura di costumi di Meilhac e Halévy sul tronco della grazia pensosa e profonda dei proverbi di De Musset. Esse avrebbero presso di noi servito alla gloria di Pailleron meglio che le commedie prima indicate, fatta naturalmente eccezione per il *Mondo della noja* che non solo è il capolavoro di Pailleron, ma di tutto il teatro francese attorno al 1880 e che offre un altro esempio di commedia che si riallaccia ad un'altra grande tradizione del teatro francese, quella di Moliére; poichè il *Mondo della noja* deriva dalle *Femmes Savantes* e dalle *Précieuses Ridicules;* il Salotto della *contessa di Céran* è un po' l' *Hôtel de Rambouillet*, cogli adattamenti e le varianti che corrono naturalmente fra il secolo del Re Sole e quello della terza Repubblica

Tallemant des Reaux, nelle due *Storielle* annotatore malizioso di tutto quel mondo, ha trovato qualche cosa di simile a dei continuatori che annotano e commentano ancora, e ci divertono sotto le vesti della *Duchessa di Révelle* e della coppia *Giovanna* e *Paolo Raymond.*

*

Ma il teatro di Pailleron non si limita a questi soli lavori: ha maggiore varietà di toni e di atteggiamenti ed è specialmente da notarsi che l'autore, il quale nel *Mondo della noja* ha così bene messo in canzonatura la gravità plumbea della tragedia in versi, ha tre quarti del suo teatro in versi ed ha scritto egli stesso qualche cosa di simile ad una tragedia perchè per quanto non abbia fine tragica *Hélène* (1872) è veramente un grigio e triste dramma, rappresentazione a colori foschi dei rimorsi della donna adultera.

È infatti in versi: *Le mur mitoyen* (1861), storia di una vecchia lite che si trascina da anni in tutte le sedi di giudizio e le cui vicende processuali diventano anche le vicende amorose di una coppia di fidanzati ad ognuno dei quali appartiene una faccia del muro in questione — eco della grazia semplice ed ingenua della vecchia com-

media classica; è infatti in versi *Le Dernier quartier* (1863) ultima fase della luna di miele di due giovani sposi — un atto un poco insignificante; è in versi pure *Le second mouvement* (1865), rappresentazione scenicamente riuscita dell'egoismo che finisce col sovraporsi al primo ed istintivo moto sentimentale di bontà e di pietà. Vi è attraverso le varie vicende dei personaggi e il vario atteggiarsi del loro animo e della loro azione, il passaggio di un tipo genialmente osservato quello di *Bondin*, il quale segna già un passo oltre l' incoscienza non esente ancora da bonomia del *Girard* della *Question d'argent*, ma mostra già gli artigli dell'uccello da rapina e, quarant' anni prima del *Lechat* di Mirbeau afferma già brutalmente e prova che « les affaires. . sont les affaires ».

*

Ma non è il caso di seguire — sia pure illustrandola con brevissimi cenni — tutta questa parte remota del teatro di Pailleron (1); basterà notare che la sua produzione si estende per oltre un periodo di trent'anni, chè, cominciato nel 1860, si chiude nel 1894; epperò che essa abbraccia due momenti ben distinti del teatro francese, i quali possono trovare il loro punto di separazione verso il 1880, e che intanto pur nel primo periodo in cui essa si svolge accanto a quella di due grandi maestri della scena, Dumas e Augier, riesce a non esserne assorbita.

Essa certo rientra nelle tendenze che informano l'opera teatrale del tempo, e la stessa *Hélène* di cui ho fatto cenno è nel tôno di quella ribellione contro le . . . . *pure gioje dell'adulterio* che la letteratura del trentennio precedente aveva messa di moda; nella rappresentazione dei tormenti della moglie colpevole e relativa riproduzione di quanto sia generalmente un poco di buono il seduttore, è l' inizio di una reazione nel sentimento dell' epoca, se non nel costume . . . . poichè le mogli seguitarono come prima ad ingannare i mariti anche dopo, nella scena e fuori della scena.

Ma in un altro lavoro (2) *Les faux ménages*, Pailleron si sarà già affermato in una nota più individuale ed avrà costretto alla scena

---

(1) Ecco ad ogni modo l'indicazione degli altri suoi lavori: *Le parassite* (1850); *Le monde où l'on s'amuse* (1868); *L'autre motif* (1892); *Petite pluvie* (1875); *Pendant le bal* (1881)

(2) Proseguo in questa breve analisi delle più significanti commedie del Pailleron, senza perdermi a narrarne gli intrecci nella supposizione, che i lettori conoscano già le commedie, supposizione che non posso ritenere infondata, dato il pubblico speciale di questa *Rivista*

una delle più vive e gravi questioni, colto il senso di una di quelle preoccupazioni sociali delle quali maggiormente si è occupato il teatro, dalla *Signora delle Camelie* alle *Idee della Signora Aubray;* la riabilitazione della donna caduta.

La *grisette* vivente della vita dello studente, l'amante, l'avventuriera? No, non siamo più a questo; non siamo più al tempo dei facili amori di *bohème*, e nemmeno a quello della mantenuta sordida che specula ed accumula: il mondo si è trasformato e ritorniamo ancora un pò alla virtù.... molto relativa, ma sempre virtù; si tratta di donne di casa ordinate, econome, che fanno e vi fanno fare buona figura, cui si può dare il braccio in pubblico e prestare anche il proprio nome, le quali, fatta eccezione del titolo e del sangue, hanno tutto quanto occorre per essere mogli legittime.

Così può riassumersi il concetto del lavoro e, volendo usare le parole di un personaggio della commedia, ecco anche meglio e più perspicuamente indicata la situazione che essa presenta e svolge.

En verité!
Vous n'imaginez pas comme il est habité,
Cet immense pays oublié par le Code.
La sortie est si près, l'éntrée est si commode!
Pensez donc: ni souci, ni règle, ni devoir!
Aussi combien sont pris presque sans le savoir!
Comment voir vu l'on va, déviner ou l'on glisse?
On ne sent pas l'entrave et le chemin est lisse:
Ce n'est qu'un caprice, on n'était qu'un amant,
On se trouve en ménage, on ne sait pas comment;
Comme ces voyageurs qui, venus par envie
De visiter la ville, y sont restés leur vie.
Et puis du faux amour, nait la fausse amitié,
Faite un peu d'égoïsme et beaucoup de pitié,
Parfois on se révolte, on se quitte, on se fache!
Mais on revient toujours, l'habitude rend lache.
On se dit: " Bah! plus tard!... je n'y suis pas forcé "
Peu a peu l'on finit pour se faire un passé,
On s'accoutume a vivre en báillant face à facé,
Des griefs d'autrefois le souvenir s'efface,
La femme nous enferme en un cercle savant,
L'âge arrive, on la garde, on l'épouse souvent,
Et la veillesse aidant, on se décide à faire
L'un la bonne action, l'autre la bonne affaire.

Come vedete, accanto a *Oliviero di Jalin* e al suo celebre discorso sulle pesche da 15 soldi, è possibile al personaggio di un'altra com-

media e di un altro autore di arrivare ad uno spunto geniale di osservazione; è un altro lembo di *Demi monde* portato alla vita ed alla luce dell' arte.

I versi di Pailleron non valgono la prosa di Dumas, è vero; ma come larghezza di impianto e varietà di toni *Les faux ménages* restano un documento che si avvicina all' importanza artistica e sociale del *Demi-Monde* in quanto rappresenta ancora un aspetto e una situazione della vita. Superfluo il ripeterlo; Pailleron non è Dumas, ma lo segue non da lungi.

Lo segue in tutta questa parte del suo teatro così detto a tesi, ma ricerca in breve nell'*âge ingrat* un sentiero di fianco, un cammino proprio. L' ha egli trovato? Invero non ancora ed Emilio Zola osservava giustamente che « l'azione è comune, la prima venuta, e la commedia ha poco a che fare col titolo: che l'autore sente il bisogno di quanto in quanto di ritornare a ciò che il titolo promette, ma che essa, o almeno quel che ne forma il successo, è altrove ». Ed è infatti nella fedele e vivace riproduzione del salotto cosmopolita di una bella straniera di passaggio.

Si può invero abbandonare alla critica tutto il lavoro (1); il suo

(1) Ed è in vero peccato che lo svolgimento della commedia resti inferiore al caso psicologico... ed anche un pò fisiologico presentato nel titolo, e tutto riassunto nella parte di dialogo che qui riproduco come dimostrazione di quel che la commedia avrebbe potuto essere, e di fatto non è...

LAHIREL — Mon cher, les dramaturges psychologues qui se preoccupent de l'homme ne sont jamais descendus dans les profondeurs de ses puerilités. Une analyse trop fine demande trop de details, l'action n'a pas le temps d'attendre. C'est pour cela sans doute qu'ils ont neglige une des époques les plus interessantes de notre existence à nous autres. C'est l'heure bouleversée, hésitante, tormentée ou l'homme encore jeune, qui n'est plus un jeune homme, se demande avec angoisse s'il lui faut desormais fermer le carnet rose et renoncer au Satan enjuponné, à ses pompes mystérieuses et à ses oeuvres charmantes.

DESAUBIERS — Oh! si, à quarante six ans...

LAHIREL — Quarante six, quatre vingt-quinze!... Mon Dieu! le chiffre n'y fait rien. C'est un moment psychologique qui vient quand il vient et s'il vient!... C'est un âge de transiction, indécis, tenu et de diagnostic difficile. L'âge ingrat où notre petit nom devient plus jeune que nous, où la redingote serait peut être trop longue, mais où le veston déjà trop court; où l'on decouvre ses cheveux blancs, et où l'on couvre ses cheveux rares;... Où les formes décidement s'accentuent et tournent au beau fixe ou au trés-sec... Où nos névralgies ont des lenteurs de rhumatisme nos rhumes des ténacités de bronchite et nos amours des persistences d'habitudes. C'est l'âge melancolique où l'amour rend des services et ne rend plus d'arréts, où l'on ne triomphe plus qu'avec sa science et sa patience, où manquent d'élan pour l'attaque on s'en tient au blocus... C'est l'heure solennelle, ô mon ami, où les uns las d'aventures, cherchent le repos, et les autres las de repos, cherchent aventures: autrement dit: où les célibataires revent mariage, et les maris celibat... Bref; l'âge où l'avenir se none, l'âge de la revolte ou de la resignation, des menages vrais ou faux, de la premiere raison ou de la derniére folie... l'âge ingrat, enfin!..

secondo atto resta ancora uno dei quadri più vissuti e realisti, meglio che di un momento, di uno stato della gran vita parigina, ed in genere della vita di ognuna delle grandi capitali della vecchia Europa, le quali ad un certo periodo della loro Storia si veggono traversate dalla pazza corsa degli avventurieri di ogni razza e di ogni parte del mondo. Altri, dopo Pailleron, nella stessa forma del teatro e specialmente nel romanzo, coglierà tutti quanti questi contatti con nuova gente e nuovo e diverso senso morale avrà messo di trasformazione, di corrompimento, di deviazione nella compagine dei nostri vecchi ambienti sociali; l'Autore dell' *âge ingrat* si ferma al solo aspetto comico della situazione ed a quello pittoresco dei segni; ma da questo aspetto l' atto è mirabile per acutezza di osservazione e per genialità di trovate.

*

Ma non siamo sin quì che al primo periodo dell'attività artistica dell'autore. Il secondo si svolge durante il movimento tentato anche sulla scena dal naturalismo, durante la commedia psicologica di Becque e l'invasione del teatro straniero arrivato al pubblico francese attraverso gli sbocchi del *Teatro libero*; ma Pailleron riesce a tenersi fuori di queste nuove influenze ed a conservare una fisonomia propria ed è colla *Souris* coll' *Etincelle* col *Mondo della Noja* che la sua opera si afferma nella parte migliore e più duratura. Non più solo riproduzione felice e fedele del costume e sottile penetrazione nel senso della vita moderna, e satira dei suoi traversi e dei suoi lati comici più oltre ancora dell' effimere e passeggere accidentalità del tempo e della moda: l'obbiettivo è più alto, o meglio, più profondo: tende direttamente al vero umano, alla visione precisa di ciò che in fatto di caratteri e di passioni è immutabile e irreducibile.

Certo non sarà mai abbastanza ammirato tutto quanto vi è di leggiadria, di sana comicità, di amabilmente caustico in quella canzonatura dello *snobismo* letterario delle nuove preziose del *Mondo della Noja*: ma v' è qualche cosa di più e di meglio di quel grazioso e divertente *Persiflage:* c' è la *duchessa di Réville* e c' è *Susanna* e cioè: la bontà consapevole e indulgente della vecchiezza che ha vissuto, amato e sofferto: e *Susanna*, la fanciulla che non è la solita bambola sentimentale; ma viva di grazia e di freschezza, esuberante di audacia e di monelleria. Osservatela all'ultimo atto, nella scena della serra, che si svolge nella penombra della notte estiva e ponete mente alla trasformazione di tutto il suo essere quando per la prima volta

ha la nozione esatta di amare e per la prima volta si sente sfiorata dall' alito di un desiderio amoroso; il risveglio del suo cuore segna anche il primo turbamento che le appanna lo specchio terso e lucido dell' ignara anima gioconda: sente la misteriosa voce del senso della vita e dei suoi pericoli. E l'autore ha qui fermato un profondo tratto di umanità e la visione di un movimento psicologico degno di un grande artista.

Certo ancora : è un raro gioco di abilità scenica tutta la schermaglia di galanteria di quelle quattro donne giovani e belle attorno al brillante *Max di Simiers* nella *Souris*; ed è un modello di virtuosità teatrale tutto il modo con cui è condotta il lunghissimo atto dell' *Etincelle* con soli tre personaggi.

« Tre personaggi, scrive Sarcez, ognuno di essi è animato da una oscura passione che nasconde e che egli stesso forse ignora; bisogna che lo spettatore indovini sotto i sentimenti confessati, e che non sono i veri , altri sentimenti più sottili che si celano in un mistero impenetrabile . . . . ». Vedete la complicazione ed il pezzo di bravura anche in questi lavori; si è spesso gridato al capolavoro anche per altri meno di questi due perfetti per fattura teatrale ; ma v' è in entrambi qualche cosa di più. Nella *Souris* la rappresentazione dell' eterna forza e ragione vittoriosa della giovinezza , il suo diritto umano e sacro all' amore ed alle sue gioje ; è dessa che determina il trionfo di *Marta de Moisard*, l'oscura ed umile Cenerentola, sulla bellezza meno fresca della sorella pur di lei meglio armata dei ricordi tentatori di un recente *flirt*: è la purezza ed il candore della fanciulla che vince l' abilità delle *demi-vierges* e delle vedove tutt' altro che inconsolabili. Vi è sotto l'elegante *marivaudage* dell'*Etincelle* la lagrima cocente di un dolore, la punta sottile di uno spasimo, quello della piccola *Toinon* che attraverso quel gioco crudele ha avuto un momento l' illusione di un altro amore , che non fosse quello che l'avvenire le serba sposando un posato e grave notajo di provincia, avvenire al quale però essa si rassegna da fanciulla modesta e sottomessa.

Ed è in genere per questi tratti penetranti di umanità vissuta che il teatro di Pailleron si eleva ad una bellezza di rappresentazione non inferiore a quella di qualsiasi altro.

Nello zoccolo del monumento che gli hanno eretto, lo scultore ha messo il rilievo di una fanciulla che reca dei fiori. E il viso sorridente della fanciulla nel costume dell'eroina dell'*Etincelle* riproduce quello della squisita artista Jeanne Samarg, che appunto creò il personaggio. Ebbene la presenza e il ricordo della più soave figu-

rina creata dal Pailleron è non solo una felice trovata di artista, ma anche un simbolo dell'arte del poeta: e, come c'è già la piccola *Antoinette*, avrebbero il diritto di esserci *Susanna de Villiers* e *Marta di Moisand*, *Genovieffa* dell'*Age Ingrat*, *Alina* dei *Faux ménages* ed anche *Valentina* dei *Cabotins* abbenchè mischiata all'azione di un vecchio e convenzionale dramma da arena, in quanto sono tutte vive creazioni di un artista il quale veramente, come di lui disse Paolo Hervieu (6) fu il poeta del cuore e dell'anima della fanciulla ed ha in ciò la sua nota personale ed originale che fra i maggiori autori di teatro del secolo scorso gli assicura uno dei più alti e onorevoli posti.

Bologna — dicembre 1905.

O. Cenacchi

---

1 Discorso all'Accademia francese.

LA MARLIANI

Il Goldoni, nelle sue *Memorie*, con un zinzino di ingratitudine, poco si occupa, e non sempre esattamente, de' suoi comici, quei comici che pur tanto concorsero a far trionfare il suo teatro e la sua riforma. Verissimo, per conseguenza, che, della Marliani, ond' è parola nell'articolo da voi pubblicato su *La serva amorosa*, egli ha lasciato scritto: « era una giovine *Veneziana* molto bella, molto amabile, ecc. ». Ma... non è vero!

Maddalena Raffi, chè tale era il suo nome e cognome da ragazza, al pari di sua sorella Teodora, sposata poi al Medebac, era, invece, romana. La storia è questa. Nel 1738, aveva piantato trabacca a Venezia una compagnia di saltatori e giocolieri, diretta dal romano Gaspare Raffi, il quale, tra gli altri, aveva con sè due sue giovani sorelle, Teodora e Maddalena, e il piacentino Giuseppe Marliani, tutti tre funamboli, o ballerini da corda. In quel medesimo torno, pose quartiere al teatro di San Mosè un altro romano, Gerolamo Medebac, giovane capocomico, proveniente dal mezzogiorno. Il Medebac accostò quei saltimbanchi, suoi compatrioti: s' invaghì della Teodora e la sposò, mentre il Marliani sposava la Maddalena, e consigliò que' suoi nuovi congiunti a lasciare i trefoli del canapo teso pe' trespolí del palcoscenico e tanto seppe scaldar loro la fantasia, da indurli a saltimbancheggiare il giorno nel loro baraccone e recitare la sera al San Mosè. Il vecchio Alessandro d'Afflisio fu l'istruttore del Marliani, che riuscì eccellente *Brighella* in commedia ed ottimo tiranno in tragedia, e della moglie sua, Maddalena, che si diede, con pieno successo, alle parti di servetta e, nelle commedie dell'arte, sotto il nome fisso di *Corallina*, fu « spiritosa e gran parlatrice

aggiustata e concettosa e motteggiatrice vivace » così che « ogni comico la temeva, sicuro di restar seco perdente nell' arringo delle scene ». Dopo dieci anni di matrimonio, « per alcune giovanili scapataggini » del Marliani, si allontanò da lui; ma scorsi tre anni, nel 1751, rientrò in compagnia, e fu allora che il Goldoni scrisse espressamente per lei *La serva amorosa*, *La locandiera*, ecc. nelle quali commedie fu proclamata inarrivabile.

Ed è probabilmente perchè, da ben tredici anni, ella si trovava a Venezia, che Goldoni la chiamò, per errore « veneziana ».

Parmenio Bettòli

Commedie esotiche del Goldoni

IV.

Ma, oltre il verso, un'altra novità troviamo nelle commedie persiane, ed è la *trilogia*. Il Goldoni par che la tenga quasi per una sua trovata. A proposito di quella della *Villeggiatura*, egli scrive: « Non trovo che gli Autori antichi, nè gli Autori moderni si siano molto divertiti a comporre più di una commedia sullo stesso soggetto » (1). Egli non conosce in questo genere che *Le Menteur* e *La suite du Menteur* di Corneille, ma giustamente rileva che la seconda costituisce una commedia ben differente dalla prima, benchè in essa prendano ancora parte Damone e il suo servo (2). Il Goldoni non ebbe neppure una mediocre conoscenza del teatro spagnuolo, ignora quindi le trilogie di Lope de Vega, e può con tutta sincerità dichiarare: « Io non ho inteso d' imitare alcuno, allora quando « ho cominciato a tentare una seconda commedia in seguito d'una « prima , ed anche una terza in seguito delle altre due. La prima « volta, che ciò m' accadde , fu dopo l'esito fortunato della *Putta* « *onorata*, Commedia veneziana, alla quale feci succedere *la buona* « *Moglie*. *Pamela* e *Pamela maritata* sono due Commedie, che hanno « la stessa continuazione. *Animato dalla buona riuscita di due com-* « *medie consecutive, ho tentato le tre.* Ciò mi è riuscito felicemente « nelle *Tre persiane* , di modo che il pubblico *attendeva e doman-*

---

(1) Prefazione al *Ritorno dalla villeggiatura. Comm.* ediz. Pasquali. T. XI, p. 235 e sgg.

(2) Il Goldoni conosce l'origine spagnola della commedia del Corneille, ma ne attribuisce l'originale a Lope de Vega, e non ad Alarcon, come si sa oggi

È da notare inoltre che il Goldoni a proposito della *trilogia* parla di commedie, altrimenti, quanto a trilogie tragiche, per quanto poco colto, non potrebbe ignorare le trilogi di Eschilo!

« *dava la quarta*, e sempre più incoraggito dall'esito fortunato, ho
« composto collo stesso legame le tre commedie presenti; con questa
« differenza però, che le altre le ho immaginate, una dopo l'altra,
« e queste (la trilogia della *Villeggiatura*) tutte e tre in una vol-
« ta » (1).

Ma in questo che dice il Goldoni c'è qualcosa da rettificare, qualche altra da mettere più in luce. In primo luogo, dopo la *Putta onorata e la buona moglie*, le prime commedie a sèguito che egli compose furono appunto le tre Persiane.

È vero che egli aveva già composta la *Pamela nubile* nel 1750, ma non ne diede il seguito che in occasione della sua dimora a Roma, cioè nel 1759. Il Goldoni narra con ogni particolare gli avvenimenti che lo indussero a scrivere la *Pamela maritata*. A Roma, per ragioni diverse, le sue commedie venivano poco gustate al teatro Tordinona dal quale era stato chiamato; per fortuna il suo amor proprio trovava una rivincita al Capranica, dove contemporaneamente si rappresentavano, e con grandissimo plauso, altre sue commedie. Egli si sente in certo modo obbligato agli attori di questo teatro, e, quando essi gli chiedono di scrivere per loro una commedia, non solo acconsente, ma dà loro la scelta dell' argomento. La *Pamela nubile* aveva riportato tutti gli onori della stagione, ed aveva avuto un numero grandissimo di repliche; gli attori ne chiesero il seguito. Il Goldoni promise che l' avrebbe dato prima della sua partenza, e mantenne la promessa, benchè non gli fosse riuscito per nulla facile il portare ancora il dramma nella vita di Pamela così onesta, e di Milord Bonfil tanto ragionevole. Il Goldoni ci narra anche che la seconda *Pamela* ebbe un successo meno splendido della prima, del che, egli non si meraviglia (2). Ora dalle parole del Goldoni risultano chiaro parecchie cose: in primo luogo che la seconda *Pamela* fu scritta durante il soggiorno a Roma (1759); in secondo luogo che non ebbe un' accoglienza strepitosa, sicchè per queste due buone ragioni il Goldoni non potè essere incoraggiato dal buon successo di essa a tentare la trilogia persiana. A torto dunque lo Spinelli nella sua Bibliografia goldoniana, preziosa per tante ragioni agli studiosi del Goldoni, assegna alla *Pamela maritata* la stessa data che alla *Pamela nubile* (1750).

Il Goldoni ci dice inoltre che il pubblico si aspettava ancora una

(1) Prefazione citata.

(2) Cfr. Mém. T. II. ch. XXXVIII, *passim*, e *Commed e* ediz. Pasquali. T. I, prefaz. alla *Pamela Maritata*.

quarta commedia sui casi d' Ircana, e la chiedeva; e con ciò cade in una lieve contraddizione colle Memorie, nelle quali afferma che *Ircana in Ispahan*, la terza commedia della trilogia, non lasciò «*plus rien à desirer aux partisans de la Circassienne*» (1). Per quanto lieve, tale contraddizione non lascia perciò di contrariarci, perchè, se fosse vero che, dopo la terza sacramentale, il popolo chiedeva ancora una quarta commedia sui casi d' Ircana, avremmo una prova che esso non era davvero abituato alle trilogie.

In ultimo è da notare come tra la trilogia *Persiana* e quella della *Villeggiatura* passino delle differenze essenziali, prima delle quali è quella accennata dal Goldoni: le tre commedie sulla villeggiatura furono concepite tutte insieme (2), la trilogia persiana invece rigermogliò una prima volta dopo due anni, una seconda dopo tre anni dalla prima commedia. Quale la causa di questo rigermogliare? « Il popolo appassionato ai casi d' Ircana, chiedeva il sèguito delle sue avventure » spiega il Goldoni. E sia. Ma egli non potè contentarlo subito: pettegolezzi comici glielo impedirono. Libero di farlo egli non fu che due anni dopo; ma è poi da credere che, fino a quel tempo, il pubblico non avesse desistito dall' invocare il seguito delle avventure d' Ircana? Non erano bastati due anni ad illanguidire il ricordo e l' entusiasmo per la bella Circassa? Tutto è possibile, ma a me pare più naturale l' ammettere che il Goldoni sia tornato agli argomenti esotici per una ragione analoga a quella per cui vi ricorse la prima volta; il Goldoni dovè trovarsi in qualche altro momento difficile...... Guardiamo i fatti: nel 1755 i coniugi Gandini abbandonano *insalutato hospite* il teatro S. Luca; per la loro assenza (e certo anche per altre più intrinseche ragioni) la *Buona famiglia* precipita: il Vendramini sbigottisce, il Goldoni lo rassicura come può, ed ha questa volta parole energiche ed accento virile; ma ci volevano ben altro che parole! Ci volevano i fatti: una commedia che riempisse il teatro di gente, la città di rumore, e la cassetta di belle monete sonanti! Il Goldoni torna all' argomento che già era stato tanto fortunato nel primo anno, ed ecco *Ircana in Iulfa* e, un anno dopo, *Ircana in Ispahan*.

Il Goldoni è un po' orgoglioso delle sue trilogie. « Quale difficoltà » suppone egli che gli dica un critico poco benevolo. «Quale

(1) Goldoni. Mémoires T. II, chap. XIX.

(2) Così almeno vorrebbe farci credere il Goldoni; dal canto mio avrei qualche riserva a fare per la prima, *Le smanie per la Villeggiatura*, che mi par concepita indipendentemente dalle altre.

« difficoltà.... è il compor tre commedie sullo stesso soggetto? Quelle, « che ora tu doni al pubblico, non formano che una sola Commedia, « in nove atti divisa (1). *Calisto e Melibea* è una Commedia spa- « gnuola in quindici atti; non è meraviglia, che tu ne abbia com- « posta una in nove. Risponderei a chi parlasse in tal guisa, che « *Calisto e Melibea* non potrebbe rappresentarsi in una sera, e non « potrebbe dividersi in tre rappresentazioni; poichè l' azione di questa « commedia, irregolare, e scandalosa, non è suscettibile di divisione « alcuna. Ciascheduna delle mie tre Commedie principia all' incon- « tro, e finisce di maniera che, se uno vede la seconda, e non ha « veduto la prima, può essere contento, trovando una Commedia « intelligibile, principiata e finita, e lo stesso si può dire della « terza » (2). Oltre questa difficoltà, che — specie per ragioni pra- tiche — era un obbligo imporsi e superare, il Goldoni nota che « la « continuazione dei caratteri, degl' interessi, e delle passioni non « dovrebbe sembrare indifferente, e di poca fatica a chi ha qualche « tintura di questa sorta di Componimenti Teatrali » (3). Il male è però che molte volte il carattere subisce, nelle commedie succes- sive alla prima, delle trasformazioni tanto radicali da apparire ad- dirittura un altro. Chi riconoscerebbe per esempio nella lagrimosa Giacinta tutta eroismi delle due ultime commedie sulla Villeggiatura, la Giacinta che abbiamo conosciuta nelle *Smanie per la Villeggia- tura* come una ragazza fredda, egoista, dissimulatrice, che ci ag- ghiaccia l' anima, e, col suo solo confronto, ci fa apparire quasi simpatica Vittoria, la quale è almeno agitata da una passione, per sciocca e meschina che sia?

Nelle commedie a sèguito del Goldoni (4), la gelosia ha gran parte, ed è naturale che sia così: se ogni commedia finiva con un matrimonio, e se si voleva disturbare un pochino queste beate cop- pie, tanto da introdurre, senza gravi conseguenze, un po' di pet- tegolezze drammatico nella loro beata luna di miele, non si poteva ricorrere che alla gelosia. È quel che accade specialmente nella *Pa- mela maritata*, e nella trilogia di Zelinda e Lindoro; se le due coppie d' innamorati avevano incontrati tanti dispiaceri e difficoltà era stato solo per causa del loro amore, e per riuscire a combinare i matrimonii che dovevano renderli felici; una volta raggiunto lo

(1) Bisogna ricordare che egli parla della trilogia della *Villeggiatura*.

(2) Prefaz. al *Ritorno dalla Villeggiatura*. Ediz. Pasquali. T. XI.

(3) Ivi.

(4) *La Putta onorata* e *La Buona Moglie*; la trilogia *Persiana*; *Pamela nubile* e *maritata*; la trilogia della *Villeggiatura*, e quella di *Zelinda* e *Lindoro*.

scopo non altro che un po' di gelosia doveva poterli turbare. Per la trilogia persiana, benchè tutta fondata sulla gelosia, il caso è diverso: quello che ha dato appiglio alla trilogia è lo scioglimento della prima commedia, col quale, per contentare le sue attrici, il Goldoni aveva dovuto lasciare insoddisfatta l' innata sentimentalità del pubblico. Spariti gli ostacoli, non gli par vero di potersi disdire e rimediare, sicchè la seconda commedia, più che a completare la prima, serve a correggerne e rifarne la catastrofe (1). E infatti il matrimonio di Fatima e Tamas, che ci soddisfaceva così poco, viene disfatto: Tamas sposa Ircana, a Fatima si provvede in modo decente, e tutto sarebbe finito. Ci troviamo nel caso del matrimonio che soddisfa tutti; per trarre dallo stesso argomento ancora una terza commedia, non c'era scampo, bisognava ricorrere ancora alla gelosia. E infatti la gelosia in quest' ultima commedia è adoperata con tutti i piccoli equivoci e stratagemmi d' una commedia d' intrigo. Ma l' abilità dell' intrigo non poteva bastare a farle sostenere il confronto delle altre due commedie della trilogia, così spettacolose e piene di avvenimenti, e perciò il Goldoni ha dovuto ricorrere a un altro motivo: l' ira d' Osmano. È una commedia che si regge a via di espedienti, e non v' è un vero nodo: l' ira d'Osmano non ci spaventa sul serio, e, a un certo punto, divien secondaria, le smanie d' Ircana non hanno più nessun fondamento saldo e non ci commuovono nè fanno ridere, e l'unità d' azione, la sola sostenuta necessaria dal Goldoni, vi è apertamente violata.

Nè questo è il caso di applicare la riserva che il Goldoni fa per le commedie d'ambiente (egli le chiama *collettive*). « L'unità dell' azione » egli scrive « è un precetto indispensabile da osservarsi nei « drammi, quando l' argomento riguarda un personaggio principal- « mente. Ma, quando il titolo collettivo abbraccia più Persone, l'unità « stessa si trova nella molteplicità delle azioni (2) » Così egli scrive, e, come esempi delle commedie *collettive*, pone delle sue: il *Teatro*

(1) Il Goldoni stesso ci autorizza a supporlo. Egli scrive così: « Appena diedi alle scene « la presente *Sposa Persiana*, ed ebbe il bell'incontro già detto, desiderava l'Universale « veder la continuazione delle avventure d'*Ircana*. Siccome non è ella in questa prima Com- « media il Soggetto Protagonista, ma lo è *la Sposa*; così su questa appoggiai la *Catastrofe*, « e non credei necessario, come non lo è di fatto, pensar più oltre ad *Ircana*. Il popolo, « interessato per essa, non so se per il carattere, che rappresenta, o per il merito singo- « larissimo dell'eccellente Attrice, la valorosa *Signora Catterina Bresciani*, mi andava con- « tinuamente eccitando per una seconda Commedia, che desse una continuazione, ed un « fine, che in qualche modo consolasse la sventurata *Ircana* ». Prefaz. alla *Sposa Persiana* « Ediz. Pasquali, T. XIII.

(2) Prefaz. al *Ritorno dalla villeggiatura*. Ediz. Pasquali. T. XI.

comico, la *Bottega del caffè*, i *Pettegolezzi delle donne*, e la trilogia della *Villeggiatura*. È chiaro dunque che le commedie persiane, il cui interesse è fondato tutto sul personaggio d'Ircana, non rientrano nella categoria delle commedie d'ambiente, ma in quella, in cui l'unità d'azione dovrebbe, almeno secondo il parere del Goldoni, essere scrupolosamente rispettata.

Anche per questo, la trilogia persiana doveva al suo autore apparire come un' inconseguenza.

⁂

Dire la varietà dei giudizii a cui queste commedie andaorno incontro fin dal loro primo apparire sulla scena, è impresa poco meno che disperata. A Venezia il pubblico ne andò in visibilio (1); e del giudizio di Venezia è da tenere gran conto perchè difficilmente in un'altra città si sarebbe potuto trovare un pubblico più educato al teatro. Il Maffei pensava che nessun' altra città poteva essere più sicuro giudice di Venezia in cose teatrali, perchè « lasciando la perspicacia e la giustezza del sentimento, in nessuna città fino a otto (2) teatri « vedeansi aperti nell'istesso tempo e di numerosa udienza ripieni ». Una delle ragioni era certo la mitezza del prezzo, che rendeva accessibile al popolo qualunque spettacolo (3).

D'altra parte un pubblico non meno educato al teatro, il pubblico di Parigi, faceva nel 1772 un'accoglienza tutt'altro che lusinghiera alla prima di queste commedie, *La Sposa persiana*. Ma non è a credere che il plauso di Venezia o il biasimo di Parigi andassero scevri di ogni dissonanza. Tutt'altro! In ambedue le città vi furono di quelli che s'opposero al giudizio generale, e furono persone d'ingegno e di spirito, del cui giudizio è da tener conto.

---

(1) Il gran successo delle commedie persiane nocque al buon esito delle commedie che vennero rappresentate subito dopo di esse: il *Raggiratore*, recitato dopo l'*Ircana in Julfa* cadde. Il fatto è stato notato dal Neri: « È curioso rilevare (e lo tacciono le Memorie) « come il *Vecchio Bizzarro* sia caduto, perchè recitato subito dopo la *Sposa Persiana*, e « la stessa sorte sia toccata alla *Donna sola*, posta in iscena nel 1757 dopo l'*Ircana in* « *Ispahan*; decisamente questi orientali avevano affatto tolto di seggio i caratteri veneziani». Neri. Aneddoti goldoniani. Ancona. Morelli. 1883, p. 2).

(2) Ai tempi del Goldoni veramente erano sette, come appare dalle Memorie (II, VII); ed erano: *S. Giovanni Crisostomo*, *S. Benedetto* (aperto nel 1755, fino al 1748 vi era stato quello dei *SS. Giovanni e Paolo*), *S. Samuele*, *S. Luca*, *Sant'Angelo*, *San Cassiano* e *S. Mosè*. Non faccia meraviglia il veder applicato a ciascun teatro il nome di un santo: essi prendevano il nome dalla parrocchia in cui sorgevano.

(3) Il Goldoni stesso ci dice: « Le prix le plus haut pour entrer à la comédie en Italie, ne passe, pas la valeur d'un paole *romain*, dix sous de France ». (Mém. T. I, chap. LII). in moneta nostra circa L. 0,53

Che a Venezia, subito dopo la prima rappresentazione della *Sposa persiana*, sorgessero delle critiche ce lo fa sapere il Goldoni colla sua commedia *Il Festino*, scritta in soli cinque giorni, a scopo apologetico. Egli rappresenta in essa qualcuna di quelle conversazioni in cui il discorso soleva aggirarsi sulle novità drammatiche della stagione. Uno di questi discorsi riguarda la *Sposa persiana*. Vi è chi la sostiene a spada tratta (Madama Doralice); vi è chi vi trova mille difetti (la Marchesa Dogliata). Si disputa se si debba o no andare la sera ad ascoltare una commedia nuova: Madama, da quell'appassionata che è del teatro, dichiara:

MADAMA — Io poi la prima sera, sia buona, o sia cattiva.
Per dubbio che mi spiaccia, non voglio esserne priva.
MARCHESA — A tante commediacce avete avuto gusto?
MARCHESA — Ho ben colla *Persiana* compensato il disgusto.

A queste parole la Marchesa scatta su:

Ecco qui la *Persiana* sempre si mette in campo:
Eppur la sua bellezza sparisce come un lampo.
È buona, se vogliamo, diletta e non attedia;
Ma in verità, madama, non si può dir commedia.

Bisogna dir la verità: il Goldoni si finge dei critici ben moderati! Ma c'è la Baronessa Oliva che rincalza:

Cogli abiti, col verso, col merto degli attori,
Con qualche novità l'autor la porta fuori.

È questo infatti il vero difetto delle commedie esotiche: la spettacolosità e la novità ne formano tutto il pregio: la baronessa Oliva ha colto proprio nel segno, e il Goldoni sente il bisogno di ricorrere all'argomento sovrano, irrefutabile; Madama insinua:

Eppure è un'opra tale, che trentaquattro sere
Ha sempre fatto gente, e a tutti diè piacere.

A tutti? domanda, inarcando le ciglia, la Marchesa Dogliata:

A tutti? Se sentiste quello che ne dicon tanti!
V'è chi l'ha esaminata bene da tutti i canti,
E vi ha trovato dentro di molte improprietà.

E la Baronessa, il cui ufficio pare che sia quello di rincalzare le accuse:

Dicon che nei caratteri non vi sia verità.

Ma qui prende la parola Donna Rosimena, la vecchietta galante, e, senza accorgersene, si mette a difendere appunto il carattere che parrebbe la sua caricatura:

Oh qui poi perdonate; di questo me n'appello.
Carattere può darsi di Curcuma più bello?
Veder una vecchiaccia, che fa da giovinetta,
È cosa veramente che piace, e che diletta...

BARONESSA — Appunto con tal donna l'autor preso ha dei sbagli;
Son savie, son matrone le vecchie dei serragli.
Meglio doveva gli usi esaminar dei popoli,
Vi sono dei serragli anche in Costantinopoli.

MADAMA — L'autor di quei di Persia dipinto ha il ver costume.
Dai viaggiatori ha preso, norma, consiglio, e lume.
E accordano i migliori, che sono tai custodi
Esperte nell'inganno, maestre delle frodi.

Ma non finiscono qui le critiche. Perchè Curcuma parla tanto del caffè? La risposta l'abbiamo già vista più sopra. La Marchesa poi riprende:

Condannan poi molto di Fatima l'amore;
Dicono che non puossi accendere in poche ore,
E dicon, che sia falsa l'ipotesi galante,
Che fosse innamorata pria di veder l'amante.

Neppure a noi veramente questo era parso da ammettere con soverchia facilità: e saremo ben lieti di sentirci spiegato il fenomeno da Madama Doralice:

Chi parla in guisa tale, mostra che le sia oscura
La condizione di donna chiusa fra quattro mura.
L'unico ben di donna in Oriente è lo sposo,
E tanto di ottenerlo è il di lei cuore ansioso,
Che quando l'europea principia a essere amante,
L'amor nell'orientale è divenuto un gigante

Donna Rosimena prorompe in applausi, ma la Marchesa non si dà per vinta:

E poi, che donna strana,
Che donna iudiavolata è mai la vostra *Ircana?*

Ma questo è un tasto troppo delicato; Madama Doralice scatta su:

Amica, a piacer vostro tutt'altro criticate;
Ma *Ircana* io la proteggo, e non me la toccate.

E la Marchesa:

Non parlo dell'attrice, favello con modestia;
Mi piace di vederla smaniar come una bestia.
Del carattere suo sol favellare intendo.

Ma su *Ircana* punto quartiere! Madama, che le somiglia un po' per prepotenza ed impeti, esclama:

Ircana, la sua parte, il suo smaniar difendo;
Finor son stata cheta, or mi si scalda il sangue:
Se mi toccate *Ircana*, io fremo come un angue. (!)
Io trovo il suo carattere bellissimo, perfetto. (1)

(1) Goldoni « *Il festino* » Atto II, Scena XI.

Il Goldoni pare abbia dimenticato che sarebbe bene difendere la propria opera con argomenti un po' più serii di questi; ma non ha dimenticato di darci una scena piena di verità, riproducendo una delle solite discussioni mondane, in cui si decidono le più gravi quistioni con argomenti non sempre più serii di quelli che Madama Doralice adopera in difesa d' Ircana. Tali argomenti ho intesi chiamarli *femminili*; in tal caso mi paiono troppo femminili; ma è per noi un piacere vivo assistere a una disputa sulle commedie goldoniane. Ne suscitarono tante! E le bersagliarono con tanti frizzi i poeti satirici!

Ci torna a mente un' ottava di Carlo Gozzi:

> I partigiani ogni giorno crescevano:
> Chi vuole *Originale* e chi *Saccheggio*; (1)
> Tutto il paese a rumore mettevano.
> Sicchè la cosa non è da motteggio.
> Nelle case i fratelli contendevano,
> Le mogli co' mariti facean peggio,
> In ogni loco acerba è la tenzone.
> Tutto è scompiglio, tutto è dissensione (2).

Ma forse il tono eroicomico del Gozzi non è tanto adatto a darci un' idea del grazioso accanimento delle donne divise in schiere di *goldoniste* e *chiariste*, quanto i piacevoli versi di un anonimo rimatore:

> Le done per el più dal Chiari le tegniva:
> Co' le lo defendeva, guai chi ghe contradiva;
> Propio le xe portade a star coi colarini;
> Guai chi ghe toccasse i so' cari abatini!

Ma pare sia pura malignità! Anche il Goldoni aveva le sue accanite partigiane, che lo difendevano valorosamente dagli attacchi velenosi delle loro sorelle *chiariste*.

Abbiamo avuto un esempio delle critiche che nelle conversazioni della gaia Venezia si movevano alla *Sposa persiana*, e abbiamo visto come il Goldoni le ribattesse. Non sempre i suoi argomenti sono molto concludenti; ma, in fondo, quando Madama Doralice fa la difesa d' Ircana montando in collera e prendendola sotto la sua protezione, il Goldoni vuol ricordarci che quel carattere ha dato nel genio di tanti, e che in fatto di teatro è il gusto dei più che decide. Ma il Goldoni ebbe censure ben più aspre che quelle di suoi critici da commedia!

Uno dei più accaniti avversarii fu Carlo Gozzi. Non è necessario

---

(1) *Originale* era il Goldoni; *Saccheggio* il Chiari!

(2) CARLO GOZZI. *La Tartana degl' influssi* Opere. Firenze, 1774 C. VIII, pag. 27.

star qui a ricordare con quanta asprezza e ingiustizia egli e la sconcia accademia, di cui faceva parte, si siano scagliati contro il Goldoni, confondendolo quasi in un fascio col Chiari. Satire, libelli, fiabe, poemi..... che cosa non tentò Carlo Gozzi contro il Goldoni? È un biasimo acre, continuo, accanito che gli rivolge; e, anche quando sembra che, per giustizia, voglia riconoscergli qualche merito, è tuttavia con lui di un' ingiustizia accanita ed evidentemente partigiana. Ebbene, a ponderare accuratamente le critiche che il Gozzi muove all' arte goldoniana in generale, ci avvediamo che una gran parte di esse si fondano sulle commedie esotiche, che, in verità, offrivano buon gioco ai malevoli e ai detrattori. Egli comincia coll' attribuire ad esse un' importanza maggiore di quella che hanno realmente nel teatro goldoniano, pensa infatti che ne formino uno dei periodi più spiccati. Nella sua nota satira, *Il teatro comico all' osteria del pellegrino*, rappresenta il teatro comico goldoniano sotto l' aspetto di una maschera stranissima. Questa maschera aveva quattro facce, ciascuna delle quali rappresentava un aspetto dell'arte goldoniana. Con la prima contraffaceva Pantalone, il Dottore, Brighella e Truffaldino; poi, quando il pubblico s'era annoiato di questo genere di commedie, apriva un'altra bocca fingendo il *Lelio*, il *Leandro*, la *Clarice*, la *Corallina*; ma anche di queste commedie il pubblico si annoiava ben presto. «..... Il mostro apriva ben presto la terza bocca, fingeva personaggi eroici, di paesi lontani, di « costumi e di leggi non conosciute dal popolo, e qui con le novità « faceva nascere curiosità fra la gente, la quale si ravviluppava di « nuovo. Dialogava con versacci lunghi, rimati, d' uno stile assai « goffo. Sponeva *ripudi*, *violenze*, *duelli*, *pianti*, e *predichette*....... « Gli applausi erano pronti, com' anche a poco a poco era pronto « il tedio e l' abbandono » (1).

Dunque *ripudi*, *violenze*, *duelli*, *pianti* e *predichette*; ecco come Carlo Gozzi riassumeva le commedie persiane, e non potrebbe dirsi che il riassunto non fosse abile ed arguto. Ma egli si mostrava poi intemperante, quando faceva le viste di non accorgersi che queste commedie rappresentavano un periodo molto transitorio nell'arte del Goldoni, e si ostinava a dar loro un' importanza singolare pel solo gusto di poter estendere alle altre commedie i biasimi e le critiche che queste meritavano anche troppo. Anche altrove le considera come formanti uno stadio ben distinto dell' arte goldoniana, e ne parla così: « Discese all' altra novità delle commedie di caratteri Musulmani.

(1) Carlo Gozzi, Opere. Tomo VIII.

« Cercò la novità nel genere di mirabile; la rintracciò nel roman-
« zesco flebile; s' imbrogliò nel tragico. Risvegliò la novità del verso
« martelliano rimato » (1).

Ma, oltre che del lato estetico, egli trovava cattive queste commedie anche dal lato morale: « Io non iscopro » scriveva «.... nelle « sue Spose persiane che un cattivo esempio di poligamia pernizioso, « e che un' oppressione della virtù » (2).

Altrove rincalza: «.... egli aveva cercato l' altra novità di solle-
« ticare gli orecchi dei spettatori co' versi martelliani rimati, e colle
« opere semitragiche piene d' assurdi, d' improprietà, di mal esempio
« del costume orientale, delle *Spose persiane*, delle bestiali *Ircane*,
« de' sozzi *Eunuchi*, delle *Curcume* nefande, e che questa novità
« quanto più censurabile, condannabile e detestabile per lo specchio
« lascivo di bigamia, per la virtù e la innocenza calpestata dal vizio
« furente, per la impossibilità degli avvenimenti, e per cent' altre
« gemme consimili ch' ella contiene, tanto più aveva stabilita la sua
« corona di lauro ecc. » (3). A provare l' immoralità del teatro goldoniano egli dice ancora di aver copiato in un suo libretto dalle commedie stampate del Goldoni « una selva foltissima di espressioni
« oscene, di circostanze solleticatrici la lussuria, di equivoci sporchi,
« e di laidezze » (4). Un buon contingente dovè essergli fornito dalla trilogia persiana, che in origine era assai più scorretta di quel che ci appare ora; ce lo fa capire lo stesso Goldoni, che nella prefazione alla *Sposa persiana*, scrive: « Ecco qui la *Sposa persiana*
« nello stato medesimo, in cui fu da me sulle scene esposta; se non
« che, ascoltando le voci oneste de' buoni amici, purgata l' ho in-
« teramente di qualche equivoco, che offendeva le orecchie più
« delicate » (5).

Come mai? Il Goldoni che si diè il vanto di aver purgata la scena, che scrisse parecchie commedie col solo scopo di edificare il suo pubblico, che giunse persino a voler interpretare in senso morale la sua allegra, ma innocente *Locandiera*, il Goldoni può esser caduto in tal difetto? Purtroppo sì; e non è la prima volta che è stato notato. Già il Maddalena in un suo studio su « Goldoni e Nota » ha messo in rilievo le oscenità poco velate che deturpano *La buona famiglia*, e che riescono assai inaspettate specie in una com-

(1) C. Gozzi. Ragionamento ingenuo ecc. p. 57
(2) Ivi, p. 54.
(3) Gozzi. Memorie inutili. T. I. pag 279-280.
(4) Gozzi. Ivi, p 281.
(5) Prefaz. alla *Sposa Persiana* Ediz. Pasquali. T. XIII, p. 21.

media a grandi pretese morali. La quistione morale nel teatro del Goldoni è molto importante e spinosa; io spero di occuparmene di proposito fra non molto: per ora mi contento di far sapere come ragionasse il Goldoni in tal materia. « Gli equivoci egli scrive, sono « tollerabili nelle Commedie, quando si può credere, che i meno « maliziosi gli abbiano a interpretare col senso buono, e Dio mi « guardi dallo scandolo degl' innocenti. Ho sudato, e suderò sempre « per questo, per togliere dal teatro nostro scorretto l' oscenità, la « malizia, e se lo spirito comico mi seduce, lascio volentieri cor- « reggermi, e a chi lo fa gli son grato » (1).

Non si può dire che egli non sia sincero nell' intenzione di ben fare.... ma, bisogna confessarlo, egli aveva un' idea molto relativa della morale. Nessuna elevatezza di spirito, nessuna austerità di principii in questa sua teoria con cui egli s' impone solo di non parlare sboccato innanzi ad innocenti, o, per dir meglio, di velare in qualche modo il parlare sboccato È una moralità così relativa che non c' è, può dirsi, chi non la pratichi. Del resto non dobbiamo molto maravigliarci delle idee del Goldoni su questo punto; troviamo nel trattato dell' Ottonelli *Della Christiana moderatione del teatro*, discussa la quistione se sia permessa nella Commedia la oscenità coperta. Il buon padre Ottonelli decide che non sia permessa, ma sente che tale decisione è troppo rigorosa, e adduce molte ragioni per dimostrarla necessaria. Egli anzi pensa che l' oscenità coperta abbia peggiori effetti che quella aperta, perchè « alle volte « le persone semplici, non lo intendendo bene, si lasciano persua- « dere di poterlo udire, e udito usare, e replicare; e lo usano, e « replicano senza scrupolo proprio, e con riso di altri, che odono, « et intendono: onde poi sono avvertite del coperto, e brutto si- « gnificato, si vergognano grandemente della propria semplicità, e « di essere state ingannate; ma intanto rimane loro nella mente il « dishonesto concetto dell' equivoco osceno » (2).

Bisogna però notare che, malgrado la teoria poco ortodossa, il Goldoni è quasi sempre molto corretto nelle sue commedie, della qual cosa però non gli tennero conto i suoi avversarii, che, generalizzando le accuse, accusarono di scorrettezza e d' immoralità tutte le sue commedie.

Tenendo presente il linguaggio che C. Gozzi adoperava nella critica delle commedie persiane, e rileggendo gli altri suoi scritti, noi

(1) Prefaz. alla *Sposa Persiana*. Ediz. Pasquali, T. XIII, p 21.
(2) OTTONELLI, *Della Christiana Moderatione del Theatro*. Firenze, 1748. T. I. p. 27-28.

riusciamo facilmente a discernere quali delle accuse e dei biasimi fossero provocati e giustificati in certo modo dalle commedie persiane. Lo stesso procedimento di generalizzazione adopera anche il Baretti; colla differenza che il Gozzi prende sempre le mosse dalla trilogia persiana, il Baretti dalle due *Pamele* che hanno colle persiane non pochi punti di contatto. Egli riassumeva a suo modo così la poetica goldoniana «Chi vuol piacere con una commedia al grosso « del popolo italiano, che in tutta Italia è incolto e pieno d' igno« ranza della più crassa, bisogna che prenda in prestito molte volte « dalle commedie dell' arte gli Arlecchini, i Brighelli, i Pantaloni, « e i Dottori, e che li frammischi coi *Turchi dotti*, coi *Persiani ga-* « *lanti*, con gl' Inglesi taciturni, coi Tedeschi briachi, coi Francesi « matti, coi Spagnuoli millantatori e genealogisti. Bisogna che una « commedia italiana ribocchi di quelle buffonerie che si usano dalla « vil canaglia; che in essa i cavalieri e le dame parlino come par« lano le più sciocche e più affettate commedianti e virtuose di teatro; « che non *sia scarsa di equivoci ribaldi, e di gesti osceni; che dia* « *delle botte frequenti alle donne, che metta sempre in ludibrio il ma-* « *trimonio*. Bisogna che in una commedia que' cavalieri, e quelle « dame anch' esse, minaccino sempre di far ammazzare, o di far « bastonare; che *tutti gli accidenti sieno sempre fuor di natura o da* « *romanzo: che non si lasci mai ben distinguere dall' udienza tra la* « *virtù e il vizio, sostituendo quasi sempre l' uno all' altro e l' altro* « *all' uno* » (1). Come si vede le commedie prese più di mira dal Baretti sono la *Vedova scaltra*, *Pamela*, e la trilogia persiana. Ho notato in corsivo i difetti che il Baretti riscontra o solo in queste ultime, o in esse e nello stesso tempo in altre commedie, specie nelle due Pamele. Ho voluto porre ciò in vista, per concluderne che se le commedie esotiche piacquero tanto al popolo e furono al Goldoni di una utilità immediata, gli procacciarono pure fieri biasimi, e furon forse quelle che più contribuirono ad accendergli contro le ire del Gozzi e del Baretti, i suoi più acerbi detrattori.

A Parigi le cose andarono diversamente: là fu il pubblico che riprovò risolutamente la « *Sposa persiana* »; i critici al contrario la guardarono con occhio benigno. Abbiamo la cronaca della serata nella Corrispondenza del Grimm: « On donna » egli scrive « le 25 « du mois dernier (settembre 1772) la première répresentation de « la *Sposa persiana*, comédie héroique en vers et en cinq actes par « M. Goldoni. Je ne sais (e il dubbio vuol essere lusinghiero pel

(1) BARETTI. *La Frusta letteraria.* Napoli, Pietro, 1832 C. II, p. 95-96.

« Goldoni) si M. Goldoni a fait cette pièce depuis qu' il est en France, « mais *c'est une de ses meilleures pièces* ». Seguono poi le critiche pel modo come essa era stata recitata, e che egli giudica detestabile. « Le séjour des Italiens en France leur a fait oublier jusqu' à « la déclamation de leur langue naturelle; et comme ils ne sont « pas accoutumés à réciter des rôles appris par coeur, et encore moins « des vers, il n' y a point de village en Italie où l'on n' eût joué « cette pièce mieux qu' à Paris. Aprés cela, on ne peut s' étonner « que cet *essai de nous enrichir d' un nouveau genre* ait été absolu- « ment malheureux. Mais cela ne prouve rien contre la pièce de « M. Goldoni, qui m' a paru un bel ouvrage, et, ce qui n' est point « commune chez lui, un ouvrage *bien écrit*, autant qu' il m' a été « possible d' en juger en l' entendant estropier par nos acteurs d'une « manière révoltante » (1).

Saremmo curiosi di sapere sotto quale aspetto la *Sposa persiana* potesse apparire al Grimm commedia di un genere tanto nuovo che mettesse conto arricchirne la Francia; ma ci raffredda nell' ardore delle ipotesi il pensiero che forse era una novità relativa soltanto al teatro degli Italiani, in cui per lo più s' improvvisava. Quello però che ci causa il maggiore degli stupori è che egli trovi bene scritta la *Sposa persiana*; e non sapremmo certo perdonargli questa eresia, se non riflettessimo che si è sempre di necessità pessimi giudici dello stile di un autore straniero.

Ma un altro critico francese riesce a trovare un altro pregio nella *Sposa persiana*, quello della *regolarità*, nel senso, bene inteso, di perfetta obbedienza alle regole aristoteliche delle unità. Il *Favart* è un amico del Goldoni e suo ammiratore; egli ne giudica molto benevolmente il teatro; trova però che « le seul reproche qu' on peut « lui faire, est de s' écarter des autres règles du théâtre. Ce n'est « point qu' il ne les connoisse, et ne l' ait très bien prouvé dans « sa *Sposa persiana*, et quelques autres ouvrages, mais un auteur « dramatique n' est pas toujours ce qu' il pourroit être » (2). Sarebbe dunque a credere che nella *Sposa persiana* il Goldoni sia stato proprio quel che avrebbe dovuto e potuto esser sempre? Ah! Di che cuore mi associo al Maddalena, che commenta così il giudizio del critico francese: « ..... ci fa sorridere il Favart citando la *Sposa*

---

(1) GRIMM *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm, Diderot, Rayna Meister*. Paris. Buisson, 1812. Vol. II, p. 315.

(2) Il brano è riportato dal MADDALENA, nel suo ottimo studio *Goldoni e Favart*. Venezia 1899, p. 15 Estratto dall' « Ateneo veneto ». Anno XXII, vol. I, 1899.

« *persiana* quasi un classico esempio di commedia regolare. Ahimè! « che brutte commedie si potean fare anche osservando scrupolo- « samente tutte e tre le unità! » (1).

In Francia insomma la trilogia *persiana* fece cattiva prova: ne fu fatta una parodia, l' *Épouse bergamasque*, che ebbe, a detta del Rabany, miglior successo dell' originale.

Come fosse accolta dalle altre nazioni non so; per quel che riguarda la Spagna ricorderemo che il Moratin, nella lettera in cui narra la visita fatta al Goldoni a Parigi nel 1787, scrive «..... si « compiacque infinitamente quando gli dissi che ne' teatri di Madrid « si recitavano *di frequente e con applauso la Sposa persiana, La « moglie saggia* ecc. » (2). In capo lista dunque la *Sposa persiana!* Ma sono gli ultimi suoi trionfi che possiamo registrare; ora s' avanza minacciosa e severa la schiera dei critici moderni. Ne abbiamo già incontrata l' avanguardia nel Maddalena, di cui abbiamo citato il reciso giudizio. Ma prima di venire a parlare dei biasimi recenti, fermiamoci a raccogliere ancora una testimonianza benevola, tanto più che essa viene da un continuatore dell' opera goldoniana, dall' autore dell' *Aio nell' imbarazzo* di tanto gioconda memoria! Parlando, il Giraud, dei primi informi tentativi drammatici della sua adolescenza, e delle lodi eccessive con cui furono accolti dai parenti e familiari, prosegue a dire: « Così incoraggiato e ingannato, non « m' arrossiva perfino di tentare le scene in martelliani, ansioso di « imitare le *Ircane* e le *Peruviane* del Goldoni » (3). All'epoca di cui parla il Giraud siamo circa il 1792; a quaranta anni circa di distanza dalla prima rappresentazione, le commedie esotiche trovavano ancora ammiratori! Ma eran gli ultimi. Dei critici moderni il più benevolo è ancora — chi sa perchè? — un francese. Egli certo giudica il Grimm un critico *bien indulgent* pel modo come parla della Sposa persiana; ma egli stesso non va molto più oltre nel dirne male. Anzi crede che tra le commedie romanzesche del Goldoni, giustamente cadute in oblio, sia da fare un' eccezione per la sola trilogia persiana « qui présente un certain intérêt romanesque, à défaut d'observation » (4).

Degli altri critici non c' è uno, ch' io sappia, che trovi qualche pregio nelle commedie persiane. Il Meneghezzi severo, ma giusto,

---

(1) Maddalena. Op. cit. p. 16.

(2) Debbo anche questa notizia a uno studio del Maddalena, *Moratin e Goldoni*. Estratto dalle « Pagine istriane ». Anno II. N. 10-12. p. 2. La visita al Goldoni dell'Illustre drammaturgo spagnolo si trova nelle *Obras pòstumas de D. Leandro Fernandez de Moratin, pubblicadas de orden y a expensas del gobierno de S. M.* Madrid, 1867 Vol. II, p. 94.

(3) *Giraud. Commedie.* Roma. Bourbiè 1808 prefazione

(4) *Rabany.* Op. cit. p. 168.

con un linguaggio che ricorda assai da vicino quello di Carlo Gozzi, pronunzia addirittura un atto d' accusa contro queste commedie (1).

Vernon Lee lamenta che i critici del settecento abbiano condannata la verità di commedie come la *Locandiera* e la *Baruffe Chiozzotte* « a motivo della *pesantezza, della volgarità, della falsità e del piagnisteo* della Sposa Persiana, della Bella Peruviana e della Pamela. » (2)

Del resto è inutile star a ripetere i giudizii dei singoli autori: son tutti d'accordo a giudicarle pesanti, goffe, enfatiche, inverosimili e peggio. Basti dire che molti le hanno ritenute imitate dal Chiari! Tanto apparivano diverse dalle schiette e semplici commedie goldoniane d'argomento casalingo!

Il Goldoni pel primo non era lui stesso troppo convinto dei meriti di queste sue commedie; le vide tanto applaudite, forse più di quanto aveva sperato, non seppe ribellarsi al giudizio popolare, del quale si mostra sempre rispettosissimo e che per di più questa volta lusingava il suo amor proprio d'artista; ma non si convinse mai di aver dato con queste commedie dei capolavori. Basta sentire come ne parla nelle Memorie, e come ne accentua il carattere transitorio e utilitario. « La salle du Saint-Luc étoit beaucoup plus vaste; les « actions simples et délicates, les finesses, les plaisanteries, le *vrai* « *comique* y perdoient beaucoup. On pouvoit se flatter qu'avec le tems « le Public se prêteroit au local, et écouteroit les *Pièces régulieres* « *et d'après nature*; mais il eût fallu en imposer d'abord par des « sujets vigoureux, par des actions, qui sans être *gigantesques*, s'éle« vassent au-dessus de la Comédie ordinaire. » (3) Per il momento dunque non era da pensare al *vero genere* comico, nè a commedie regolari e prese dalla natura; era molto se si poteva evitare, rasentandolo però, il *gigantesco*, che, nel linguaggio del Goldoni, equivale al *secentismo*, all' *esagerazione*.

Anche quando i molti applausi riscossi dalle commedie persiane avrebbero potuto trarlo in inganno, egli non si lascia abbagliare, e non reclama per loro che « les hommages que l'on accorde au bon-

(1) « Che sono eglino mai » egli scrive « quegli accidenti pieni di garbuglio, que' padri che congedano i figli e le figlie loro con lunghi proverbj, che ora irragionevoli, ora bestiali, ora deboli, minacciano, strepitano, si sottomettono; quelle schiave che, in un serraglio di Persia ove regna il dispotismo solo, la fan da padrone, snudano pugnali, vogliono uccidere il proprio Signore, poi mutate, senza ragione e fuor di natura diventano umili e pazienti, poi di nuovo inviperiscono; quelle spose che soffrono da un' arrogante schiava le più mortificanti parole: quelle *Curcume* sfacciate, mezzane, rapaci, vilissime ecc! » MENEGHEZZI. *Memorie storiche, apologetiche e critiche della Vita e delle opere di C. Goldoni* Milano, 1821, p. 130-132

(2) VERNON LEE *Il settecento in Italia.* Milano. Dumolard. 1881. Vol. II, p. 282.

(3) Mèm. T. II, chap. XVII.

heur. » (1) Quando il patrizio Baffo, criticando il *Filosofo inglese*, esaltava alle stelle la *Sposa persiana*, il Goldoni per nulla convinto gli rispondeva:

Baso la man che ha scritto, la man che se dà vanto,
D'aver alla *Persiana* godesto e sbattù tanto.
Sì ben tra l'una e l'altra ghe xe gran differenza,
Questa [il *Filosofo inglese*] gha più sostanza, quella [*La sposa persiana*] [più apparenza. (2)

Più espliciti di così non si poteva essere! Ma il Goldoni doveva adattarsi al gusto del popolo. « Venezia è stanca dei caratteri fami- « gliari, Venezia vuol novità; cerchiamo di soddisfarla! » (3) scriveva parecchi anni dopo (1759) da Roma al Vendramin.

Il Vendramin lo vedeva già troppo bene da sè, e, alla sua volta, scriveva al Goldoni: « ... la prego riflettere, che le commedie in pre- « sente piacciono quando sono teatrali, e non di parole, o di solo « carattere. Nulla più le dico, perchè Ella ha veduto, che la sola « *Dalmatina* ha avuto l' assenso del popolo; sicchè la conseguenza « è chiara. » (4)

E il Goldoni, con ai fianchi l'assillo di Venezia che non era mai sazia di novità, scriveva al Cornet una lettera che ci appare come la completa e necessaria giustificazione dell'autore comico per avere accolto nel suo teatro tanta materia eterogenea.

« ... Voi andate in cerca di buoni corrispondenti, ed io di nuovi « caratteri. In Roma avrei modo di provvedermene, ma sono coperti « da certe divise interdette alle scene, e lo spogliarli di queste è lo « stesso che far vedere una donna disabbigliata. » Il clero romano gli era dunque apparso come un degno soggetto di commedia; ma che farci? Sulle scene non si poteva neppure pronunziare la parola *convento*, figurarsi introdurvi degli ecclesiastici e non certo per esaltarli! Sicchè il Goldoni continua: « La commedia si abbevera ad un « vasto fonte, ma alcuni rivoli *più fecondi*, non soffrono esser toc- « cati, e alcune volte le convien soffrire l'astinenza nell'abbondanza, « *quindi e che, esaurite le comuni sorgenti, conviene che si volga al-* « *l'Oriente o all'Occaso, e gli spiriti, annoiati della verità ripetuta,* « *si conducono a desiderare o il sorprendente o il ridicolo sciagurato.* » E, quasi presentendo il torto che le commedie esotiche gli avrebbero fatto presso i posteri, cerca di consolarsene pensando: « *se dalla*

(1) Mèm. T. II, chap. XX.
(2) *Fogli Sparsi* del Goldoni raccolti da A. G. Spinelli. Milano. Dumolard, 1885, p. 188.
(3) Carlo Goldoni e il Teatro di S. Luca, p. 106.
(4) Ivi, p. 117-118.

« *volubile inclinazione del pubblico sarò strascinato fuori del mio sen-* « *tiero, non si dirà essere ciò provenuto dal mio capriccio, ma dalla* « *necessità di piacere.* » (1) E a questa necessità il Goldoni si adattava il più allegramente possibile; egli sa che la grande arte non è per lui che deve vivere del suo lavoro: « Venero » egli dice « chi « ha l'abilità felicissima d'imitare i migliori Autori; ma io non ho fatto « altro studio che quello di piacere all'universale, far correre la gente « al teatro, e *render del profitto a chi mi paga le opere mie;* avendo « molto maggior piacere allor ch'io sento batter le mani ad un at- « tore d' una mia tragedia, di quello io abbia nel sentir lodata la « mia tragedia medesima. » (2) Tutto ciò è parso mitezza, magari debolezza di carattere; chi sa che in fondo non fosse fierezza?

⁂

Noi potremmo però ancora domandarci: come va che queste commedie, piene di tanti difetti, tartassate dai critici antichi e moderni, sostenute freddamente dal loro stesso autore, come va che queste commedie che hanno un così spiccato carattere d' eccezione nel teatro goldoniano, potessero ricevere dal pubblico un' accoglienza tanto festosa? Era pure lo stesso pubblico che aveva applaudito ai veri capolavori del Goldoni, che ne aveva gustata la fine arte, ed apprezzata la semplicità dei mezzi, la naturalezza e vivacità dei caratteri!

Come dunque si lasciava ora illudere da simili parvenze di arte? Nè è possibile spiegare interamente il fatto colla diversità del pubblico che il Goldoni aveva trovato nel nuovo teatro. Si pensi che al Teatro S. Angelo lo stesso pubblico che aveva applaudite le migliori commedie del Goldoni andava ora in visibilio per le strampalerie del Chiari! Spiegar tutto colla diversità dell'ambiente non si può; bisogna ricorrere anche ad altre ragioni; a quelle che via via siamo venuti accennando in questo lavoro: potenza suggestiva degli ambienti esotici, elementi fantastici, spettacolosità, versi, passione ecc. Ma a tutte queste ragioni mi pare sia da aggiungerne un' altra, e forse di non poca importanza. Bisogna ricordare che, dopo i prodigiosi sforzi d'imaginazione secentistica, il Goldoni aveva ricondotto a poco a poco con ferma mano il teatro all'osservazione e alla rappresentazione della vita giornaliera. Ma la riproduzione esatta della verità, per quanto genialmente fatta, finisce per stancare, e morti-

(1) Lettere di C. Goldoni con proemio e note di E. Mari. Lettera XII.
(2) *Fogli sparsi* ecc. (Venezia 1748), p. 115.

ficare la fantasia, una delle nostre più vivaci energie. Lo abbiamo provato anche noi dopo l'abuso del verismo, ci siamo sentita inaridita la mente e l'anima, ed abbiamo accolto con un entusiasmo esagerato opere letterarie che avevano il solo merito di rimettere in attività le nostre fantasie troppo a lungo trascurate. A un dipresso la stessa cosa dovè avvenire al tempo del Goldoni. La sua è un'arte verista; i rimproveri che gli muove Carlo Gozzi sono in parte quelli che si sono mossi più tardi al verismo, e si riassumono in poche parole: *osservazione troppo pedestre di verità molte volte triviali.* (1) Certo che per i nostri tempi il Goldoni sarebbe un verista troppo arretrato; ma pe' suoi non era così. Tutta la ricerca di verità, che egli metteva nelle sue commedie, dapprima aveva entusiasmato il popolo, poi aveva finito collo stancarlo: gli animi aspiravano per reazione naturale a qualche fresca novità fantastica. Ecco, a parer mio, il segreto principale del successo delle commedie esotiche, e più tardi delle Fiabe del Gozzi.

Dai *Campielli*, e dalle *Baruffe Chiozzotte,* dalla società delle serve veneziane e dei gondolieri trovarsi a spaziare all' improvviso nelle libere contrade dell' Oriente, o nei regni meravigliosi dei maghi e delle fate, era una cosa assolutamente piacevole, ed opportuna: era una corrente più giovanile d'idee che rinfrescava le menti, e faceva rifiorire negli animi una più gioconda poesia.

L'applauso popolare ha sempre un gran valore; esso può non esser sempre buon giudice del merito reale di un'opera d'arte; ma ne pesa sempre giustamente l'opportunità. A ragione dunque il Goldoni invocava a sua difesa contro i critici la testimonianza benevola del popolo, e non a torto lo spirito bizzarro di Carlo Gozzi ritorceva contro di lui il suo argomento sovrano: se

> è sempre buon segno il concorso,
> Viva il Goldoni, il Chiari, il Sacchi e l'orso.

Tutto sta a vedere se il Goldoni, il Chiari, il Sacchi e... l'orso si trovino tutti al loro posto; altrimenti il Goldoni potrà correre il rischio di essere abbandonato per l' orso (qualcosa di simile non avvenne a Terenzio?) o pel Chiari, che sarebbe quasi peggio!

Maria Ortiz

---

(1) « Espose sul Teatro tutte quelle verità, che gli si pararono dinanzi, ricopiate materialmente, o trivialmente, e non imitate dalla natura, nè coll'eleganza necessaria a uno « Scrittore. Non seppe o non volle separare le verità, che si devono, da quelle che non si « devono porre in vista sopra un Teatro; ma si è regolato con quel solo principio, che la « verità piace sempre ». CARLO GOZZI. *Ragionamento ingenuo* ecc. p. 55.

Bibliografia

Zandrino. — *Due drammi*. Genova. Tip. della Borsa. 1903.

I due drammi sono: “ *Più forte del male* „ e “ *Verso la luce* „, rappresentati ambedue con buon successo, e non scarsi davvero di buone qualità. Ma sì nel primo che nel secondo dei due drammi si notano numerose inverosimiglianze, e proprio nei momenti di maggiore importanza, nei nodi dell' azione.

L'ingenuità di Giorgio di firmare cambiali col nome altrui, la trovata di Lidia per salvarlo, la dabbenaggine del Gherardi che si lascia tanto facilmente abbindolare.... sono cose che non possono assolutamente essere accettate per verosimili; come il cumulo di disgrazie che si riversa sul pittore, Sant'Elmo ha qualche cosa di veramente eccessivo, e che sente l'artifizio: mentre poi brusca e inaspettata riesce la serenità con cui il Sant'Elmo il giorno stesso che ha seppellita la moglie sa orientarsi verso un nuovo ideale di speranza e d'amore.

Difetti comuni nei due drammi sono i colpi di scena, la coreografia, e la folla di personaggi anonimi che vi agisce. V'è anche una certa monotonia derivante da uniformità di mezzi: in ambedue i drammi per esempio ha gran parte un processo, in cui un innocente riesce male a provare la propria innocenza.

Questi i difetti; i pregi sono l'abbondanza di azione, il dialogo molte volte naturale e spigliato, e qualche scena fresca e vivace (quasi tutto il 1° atto di *Verso la luce*), qualche altra sobria e vigorosa. Quello poi che specialmente desta simpatia nei drammi dello Zandrino è l'elevatezza delle idee, e la fiducia che nutre l'autore per un ideale superiore di bontà e giustizia.

M. O.

Tip. Melfi & Joele — *Palazzo Maddaloni — Napoli*

Caratteri fusi apposta per l'uso della RIVISTA alla fonderia Wilhelm Woellmer's — Berlin Sw.

Fondatore responsabile Gaspare di Martino